МУЗИКА МАСАМ

1 2

Видавництво "Радянське Село"

ЗМІСТ

Стор.

ПЕРЕДОВА: Музика в соціялістичному секторі села 1

ЗНИЩИМО „ДАВИДОВЩИНУ" ЯК ВИЯВ КУРКУЛЬСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ

Лист Гр. Давидовського до редколегії журналу „Музика—Масам" . . . 4
Наша відповідь добродіям „давидовським"—*Редакція* . . . 5
Що таке „дивидовщина" і чому ми з нею боремося—*П. Ковицький* . . . 10
„Третейські судді" відмовляються . . . 16
Робітнича й музична радянська суспільність про „давидовщину" . . . 17
Наші пропозиції . . . 19

ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ

В допомогу диригентові-початківцю (стаття 4-та).—*Ф. Ешвайлер* (з німецької) 20

ТРИБУНА МУЗКОРА

До проблеми використання народньої пісні в пролетарській музиці: Проти одної помилкової теорії (відповідь проф. Я. Полфьорову).—*В. Костенко* 22
Безпритульна ділянка музичного фронту.—*Хормайстерська бриґада ВУТОРМ'у* . . . 25

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

Нариси з музичної педагогіки (продовження).—*Г. Чубинський* 29
Сучасна симфонічна оркестра (фагот, контра-фаґот).—*В. Рибальченко* 32

З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

5 років роботи хору й оркестри Чернігівського Будинку Робітників Освісти.—*Ю. С.* . . . 33
На місцях 34

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

Музичні видання Всеросійського Т-ва „Музика—Масам",—*В. К.* 45

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ 46

ЛИСТИ ДО РЕДАКЦІЇ 47

1) *Президії ЦП ВУТОРМ'у*, 2) *С. Богатирьова*, 3) *Ю. Ткаченка*, 4) *Ударної композиторської бриґади Одеської філії ВУТОРМ'у*, 5) *Ударної бриґади Київських композиторів ВУТОРМ'івців*, 6) *Ударної бриґади хормайстрів ВУТОРМ'у*. 7) *Колективу Кремінчуцької Окркапелі.*

ДОДАТКИ

Зміст журналу „Музика-Масам" за 1929 рік 37
„Гімн Донбасові", (для високого голосу з ф.-п.)—*сл. Т. Масенка, муз. М. Тіца* . . . 39
„Свято праці" (до 1-го травня), міш. хор з ф.-п.—*сл. Д. Грудини, муз. В. Нахабина* . . . . } до-
„Вугільний марш", на один голос або 2-голосний хор з ф.-п.—*сл. О. Роховича, муз. О. Берндта* . . . . } даток
Марш на теми укр. револ. пісень, для духов. оркестри.—*Б. Кожевнікова* . . . . }

3-й рік видання

Пролетарі всіх країн, єднайтеся!

МУЗИКА МАСАМ

Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ).

№ 1-2 (21) **СІЧЕНЬ-ЛЮТИЙ** **1930 р.**

МУЗИКА В СОЦІЯЛІСТИЧНОМУ СЕКТОРІ СЕЛА

Мереф'янський (Харківщина) музгурток на мітинґові колективізації в підшефному селі

Наша країна увійшла в добу повної перебудови на соціялістичний лад народнього господарства й перебудови культурно-побутових відносин. Село, яке ще так недавно жило старим, віками встановленим ладом, обмеженим злиденною смугою поля й вузькими інтересами своєї хати, сьогодні, соціялістично перебудовуючись, витворює зовсім нові, на соціялістичних же підвалинах збудовані—господарство, громадське життя, культуру та побут.

Межі розорано.

Своє нове життя біднота й середняки будують *колективом*.

Для завершення перебудови постає питання про використання усіх матеріяльних і культурних засобів і скерування їхнього розвитку для довиконання великих завдань цілковитої соціялістичної перебудови сільського господарства й остаточного знищення рештки капіталістичних елементів—куркуля. Всі засоби, отже й мистецтво, треба скерувати на виконання конкретних завдань, поставити мистецтво на той щабель, коли воно стає органічною частиною загального життя колгоспу, коли його соціяльна функція полягає в тому, щоб формувати нову людину, клясово напружену, людину, що з повною вірою, ентузіязмом й енерґією працює над побудовою соціялістичного життя.

Якщо поглянути на стан господарської перебудови села, на економічне зміцнення колгоспів і на культурне обслутовування соціялістичного сектора села в цьому процесі, то треба визнати, що між ними утворилися «ножиці»—культурне обслуговування пасе задніх. За всяку ціну ці «ножиці» треба звести, бо лише тоді ми зможемо дійти цілковитої соціялістичної перебудови господарства, коли господарчі й суспільні процеси буде зміцнено й закріплено по-перше, клясовим усвідомленням цих процесів, подруге—високим рівнем загальної й технічної культури колгоспівських мас і потретє — відповідним зростом соціялістичних основ у побуті.

Мистецтво, що править за складовий елемент цілої культурної роботи і культурно-політичного впливу на маси, треба збудувати так, щоб воно спроможне було стати за чинник конкретної допомоги політ-аґітації і пропаґанди за втягнення решти бідняцько-середняцьких мас до колективів, а в самому соціялістичному секторові стати за чинник активізації мас колгоспівців навколо збудови нових культурних і побутових відносин та формування нової людини, здатної виконати історичне завдання соціялістичної перебудови суспільства.

Тому, в першу черґу, треба перешикувати мистецькі способи вливу на маси, зокрема піснею й музикою, в тих місцевостях, де ще немає суцільної колективізації сільського господарства. А це значить, що, продовжуючи поширення мережі різних музичних організацій (хори, капелі, оркестри народніх інструментів тощо), треба їх складати в такий спосіб, щоб вони були здатні виконувати певні клясові завдання.

Тільки той музгурток, що складається з наймитських, батрацьких і середняцьких верств села й працює за керівництвом клясово-витриманих, соціяльно-близьких пролетаріятові людей, спроможен вести через пісню та музику боротьбу з клясовим ворогом, боротьбу за цілковите усуспільнення сільського господарства. Отже, перевірка соціяльного складу гуртків та їхніх керівників, щоб раз на завжди позбутись куркульських, попівських та націоналістичних елементів, є невідкладне завдання сьогодні. Це бо дасть змогу муз. організаціям стати на активні позиції в боротьбі за соціялістичне суспільство.

Не менш гостро стоїть питання з репертуаром. Досі ще можна спостерігати в репертуарі окремих гуртків пісні й музику клясово-ворожого нам ґатунку, які, споживаючися широкими масами, лише гальмують зростання свідомости мас та соціялістичну перебудову побуту. Тому треба не лише вилучити з репертуару кулацькі, націоналістичні та інші ворожі пісні і музику, змінивши їх новими революційними, витвореними нашою добою, але й треба повести жорстоку, непримиренну боротьбу з цілими дрібно-буржуазного ґатунку явищами в музиці, яко-от: «давидовщиною», «церковщиною», націоналізмом і т. інш. Для цього потрібно піднести клясову свідомість і чуйність мас до розпізнавання музики, зуміти виховати в них марксівське ставлення до неї й її мови.

З другого боку, гостро треба поставити питання про об'єднання творчої мистецької ініціятиви й активности широких бідняцько-середняцьких мас в музичних чи хорових гуртках, цим скеровуючи їхній розвиток в річище громадсько-корисної діяльности. На селі ще є багато музик, що опанували начатками муз. культури самотужки або в армії. Вони складають невеличкі ансамблі для обслуговування ріжних побутових явищ (весілля, христини тощо). Серед них є багато цінних, здатних не лише до виконавської, але й музично-творчої діяльности. Їхнє об'єднання правитиме за факт, що відкриватиме змогу масовому самодіяльному ми-

стецтву виходити на широкий творчий шлях.

Звичайно, цього приймати за єдиний шлях розвитку творчости не можна. Перед нами постало завдання поєднати два процеси, а саме:—творчість робітничих і селянських колективів з творчістю окремих композиторів і музик, і воно безперечно проходитиме за умов наближення останніх до безпосередньої громадсько-політичної роботи.

Нарешті треба розв'язати питання про нове й чітке настановлення масової самодіяльної музичної роботи. Насамперед, треба відрізняти різне місце й форми масової музичної роботи, а саме: 1) музична робота, як складова органічна частка роботи так званого «мистецького комбінату», цеб-то об'єднання всіх видів самодіяльного мистецтва (драмгурток, живгазета, гурток образотворчого мистецтва, музгурток, хоргурток тощо), 2) музичне обслуговання виробництва, 3) музично-виховна робота (а) серед гуртківців і б) серед населення) в напрямку виховання марксівського погляду на муз. явища й ліквідації музичної неграмотности, 4) музика в побутових явищах (одруження, похорон, звіздини тощо) і 5) обслуговання музикою дозвілля трудящих.

В першому випадку музика вплітається, щільно ув'язуючи і поєднуючись, в усю художню поставу, темою якої є чергова кампанія соцбудівництва, революційне свято тощо. Ясно, що тут музика своєю тематикою й настроями тісно ув'язується з темою постави. В другому разі, музика править за художнє оформлення виробничих процесів, при якнайбільшому втягненні в неї маси (перший виїзд колективу на поле для сівби, жнив, косовиці, оранки, хлібозаготівля тощо або обслуговання музикою відпочинку серед роботи). В даному разі музика має за завдання підносити ентузіязм й енергію працівників-колективістів, вона мусить бути бадьорою, давати зарядку піднесеного настрою організованої праці. Музично-виховна робота має йти по лінії ознайомлення із кращими зразками музичної творчости й освітлення соціяльних і економічних корінців останньої. Музика на дозвіллі—це головним чином музика й пісня масового характеру щодо виконання її: масова революційно побутова пісня, танок, гри, які-б викурили з побуту «соромицьку», «вулишну» й міщанську пісню, згуртовували б населення і на дозвіллі, не даючи збиватися з рейок соціялістичного укладу в особистому й окремому від колективу житті. Нарешті останнє—вишукування нових форм художнього оздоблення похорон, звіздин й інш. подій, зв'язаних з народженням, життям і смертю людини.

Ясно, що у всіх цих формах треба вживати музики й пісні, що тематично й настроями відповідали-б своїм завданням творення нового життя.

Але соціялістична перебудова села викликає потребу не тільки перечистити й перешикувати лави самодіяльного мистецтва, не тільки злити мистецькі процеси самодіяльний і професійний, не тільки відмінити й унести клясову чіткість у настановлення мистецької роботи, а й внести організаційну зміну. Треба витягти самодіяльні гуртки з їхніх кутків, а капелі з округових міст, треба перетворити їх на гуртки районові, на капелі округові, щоб вони обслуговували кожна свій район, свою округу в цілому. Крім того треба йти до утворення й вилучення з існуючих муз. закладів невеликих, зручних для пересування ансамблів, що допомагали-б округовим та районовим одиницям в обслугованні всього терену сільради, району, округи.

В цій перебудові організаційній замало участи політосвітніх закладів, — мусить взяти участь вся громадськість і насамперед кооперація. Треба, щоб і самі колективи виявили якнайбільше ініціятиви й утворили б для цього певну матеріяльну базу. Завдання бо звести «ножиці», лезами яких є економіка й культура, є основне завдання будівництва соціялізму.

Мистецтво—на соціялістичну перебудову села, на соціялістичну реконструкцію всієї економіки, суспільства, культури й побуту!

ЗНИЩИМО „ДАВИДОВЩИНУ",
ЯК ВИЯВ
КУРКУЛЬСЬКОЇ ІДЕОЛОГІЇ

Потужний розмах соціялістичної реконструкції народнього господарства й культури викликає лютий опір капіталістичних верств, що бачать неминучу свою загибіль під непереможним наступом пролетаріяту—творця соціялізму. Нині здійснюється чергове завдання соціялістичного будівництва-колективізація сільського господарства й знищення куркуля, як кляси. Не випадково, що саме в цей час у музиці піднімає свою голову і зчиняє лемент так звана „давидовщина". Найяскравіший виразник куркульської ідеології в музиці—„вільний художник" Григорій Давидовський, демагогічно прикриваючись словами Леніна і на свій штиб перекручуючи гасло Жовтня „Музика масам", піднімає лемент про „цькування його творів" органом НКО УСРР—журналом „Музика масам" та передовим загоном сучасних українських революційних композиторів. Ось його лист:

До редколегії журналу „Музика-масам"

«Искусство принадлежит народу. Оно должно быть понято массами и любимо ими».

Ленін.

Дозвольте, Шановне Товариство, щиро подякувати Вам за ту величезну увагу, якою Ви оточуєте мої муз. твори, бо з того часу, як «Музика Масам» почала лаяти мої твори, тіраж[1]) їх сильно виріс, а авторський гонорар (від «Драмсоюзу») росте що-місяцю. Ваш журнал рекламував головним чином мого скромного первенця «Бандуру», котру я написав в 1896 р., коли ще був учнем С.П.Б. консерваторії по клясу Рим.-Корсакова, а надрукував її в 1909 р. За 20 років ця п'єса витримала 22 видання і розлилась по всьому світу. Да і зараз її вимагають від мене з усього СРСР ріжні держ. крамниці, клуби, школи й приватні особи, що грають її на роялі. Бабуся не хоче вмірати й очевидно нескоро ще вмре, бо увага до неї світового пролетаріяту ще тільки росте.

Історія з «Бандурою» затягнулась на 33 роки. Очевидно єсть якісь серйозні причини її успіху в світовому масштабі. Ставка на несвідомість і музичне дикунство наших слухачів, котрі захоплюються» «Бандурою», *бита*, бо Італійці й Німці (найбільш музичні народи) теж захоплювались «Бандурою» у виконанню за-кордоном Ленінград. Гос. Ак. Капели під орудою професора консерваторії (спец. теоретіка) М. Г. Клімова.

Да і під час закордонної мандрівки капели «Думка» публіка вимогала «Бандуру» і інші мої твори («Жизнь Искусства» від 6-III 1928 р., № 10, «Аккапелла заграницей»). Ще більший поспіх «Бандура» має в Америці, де вона (разом з «Україною» та «Кобзою») з 1914 р. друкується у великій кількости. А на території СРСР нема жодного більш менш значного міста, де б не співали, або не чули «Бандури». В Нью-Йорку Московська трупа «Летучая Мышь» Баліїва на протязі кількох місяців з аншлагами виконувала «Бандуру» під орудою гр. Кагана і в супроводі пантоміми (Прикладую американські газети — «Правду» з м. Філадельфія від 28-XII 1928 р. та «Народню Волю» з м. Скрептона від 29-XII 1928 р. та 6 російських газет).

Але моя творчість не обмежується одною тільки «Бандурою»: я написав понад 80 опусів, в тім числі 2 хорові опери, кілька поем, фантазій, сюїт, романсів, арій, дуетів, тріо, квартетів і т. і.

Де-хто з укр. молоді самопевно і з запалом кричить, що «*твори Д-го не суто-українські, інтернаціональні, аматорські*» тощо.

Це нагадує цькування Чайківського прибічниками «кучкистів» за те, що він, мовляв, не суто-російський композитор та що його твори «*ординарны и безсодержательны*». Але це не стало йому на перешкоді заполонити весь світ.

І я пішов не по шляху свого професора-кучкиста, а по шляху (терновому[2]),

[1]) Подаємо листа, зберігаючи мову й ортографію оригінала. **Ред.**

[2]) Очевидно автор хотів сказати: «тернистому». **Ред.**

але славному) Чайківського: я пишу не так, як вимагає російський, чи український стиль, а так як велить мені моє натхнення. І я ніколи не пошкодував, бо в цьому як раз і полягає секрет успіху моїх простеньких творів. Ще учнем консерваторії я вирішив раз назавжди не писати про хор складні речі, незрозумілі для простого народу, при чому вже в 1-му виданню «Бандури» в передмові я заявив, що її я призначую не для українців тільки, а також і для народів инших націй, т. є. я пишу для всього світу. Так воно і сталось. Але музичний світ розділився на дві не рівні групи: перша група (з кількох десятків, чи сотень укр. «кучкистів» та їх прибічників) весь час ганьбить мене й кричить, що «давидовщину» треба знищити, а друга група (з кількох мілійонів людей, що роскидані по всьому світу,—селян, робітників, інтеліґенції та високоосвічених музик) завжди вітає мене в тисячах листів, дякує мені за працю й щедро платить мені авторські, т. є. одні щиро мене ненавидять (пізніше червонітимуть за цю «стару неправду», що триває з царських часів), а другі ще щиріше люблять мене. Деж тут істина? А істина, як кажуть, повинна бути посередині.

Отже слово моє буде до тебе, люба укр. молодь. Дозволь своєму старшому товарищу по мистецтву дати тобі щиру пораду: пам'ятай, що твої твори (хорові) тільки тоді житимуть, як що їх зрозуміють і полюблять маси, як каже Ленін. Але ти хочеш піднести маси до розуміння складної музики?

Знай, що на це треба добрих півсторіччя, а може й більше. Не забувай, що у нас зовсім неграмотних громадян більш, як 60%.

Бери приклад з Л. Толстого та М. Горького: якою простенькою, зовсім зрозумілою мовою вони написали свої великі твори. Забудь на час про свою вченість (народу вона зовсім без діла) і пиши про хор просто, але красиво і з запалом. Да покинь ти раз назавжди ці божевільні дісонанси, а Іа Міло. Славнозвісний композитор Стравинський, каже, ми зараз у композиції підошли до грані какофонії та що треба вертатись до Глинки, до його простоти гармонії та мелодійности. Отже іди, моя люба укр. молодь, по шляху щирого служіння народу: пиши, диріґуй, учи молодшу зміну, по мірі свого розуміння піднось культуру, виконуй до кінця свій громадський обов'язок перед світовим пролетаріятом. Але головного не забувай: «*Искусство должно быть понятно массам и любимо ими*».

Гр. Давидовський

16-IX 1929 р.
Ростов-Дон.

Наша відповідь добродіям „давидовським"

Понайперше. В другому листі до нашої редакції Гр. Давидовський пише: «Дуже радий, що ви організуєте діскусію відносно моїх творів на сторінках «М. М.» Краще пізно ніж ніколи... знищити стару неправду—цькування моїх творів, що триває з царських часів і по сей день»...

Марно сподівається добродій Давидовський, що ми будемо вступати з ним у дискусію. Дискусіювати можна і треба в питаннях спірних, що потребують змагання різних думок,—явище-ж «давидовщини» і для нас, і для всякого іншого, хто підходить до оцінки музики і всіх музичних явищ з погляду ідеології пролетаріяту, творця соціялістичної батьківщини, є явище цілком ясне—ясні соціяльні коріння цього явища, ясні й ідеологічні прагнення його виразників, які цілком викриває аналіза текстів і музики одного з цих виразників, Давидовського, подана нижче.

Подруге. Явище «давидовщини» це є зв'язане лише з прикрої слави ім'ям Гр. Давидовського. «Давидовських» у нашій порівняно хоч і молодій українській музиці є чимало,—назвімо хоча б імена Коханського, Присовського, Ів. Сер. Лисенка, Ярославенка і за ними десятки менш або й зовсім невідомих їхніх наслідувачів-музик, про існування й творчість яких довідуємося з тих творів та дописів, що їх надсилається до нашої редколеґії, і які десь по глухих закутках УСРР, так що й добратися трудно, насаджують ту «давидовщину».

Наше завдання — шляхом докладної й усебічної аналізи творів Давидовського, як найяскравішого виразника й ідеолога «давидовщини», розкрити її клясово-во-

роже пролетаріятові єство та прагнення перед очима робітничо-селянських мас, які є головним об'єктом діяльности «давидовських» і виявити перед тими масами ставлення до «давидовщини» передових лав радянської музичної суспільности, тим допомігши пролетарській суспільності спільними силами викорінити, випекти це зло з нашого музичного життя, поставивши певні вимоги щодо цього і до наших державних та професійних органів.

Отже:

У безсилій злобі, разом із куркульством, ідеологом якого він є, почуваючи неминучість своєї загибелі, зарозумілий «вільний художник» дійсно «вільно» тлумачить наш похід проти «давидовщини»... «продовженням цькування його творів з боку чорносотенців, а потім петлюрівців».

«Ще за царя Миколая,—пише він—,почалося цькування моїх творів, потім завдання «знищити давидовщину» від чорносотенців перейшло до петлюрівців (піп Стеценко і компанія), а при більшовиках ганебну спадщину царату взяла до своїх рук невеличка група українських музик на чолі з редколегією «Музика Масам»...

«Буду дуже Вам вдячний, як що й Ви во ім'я правди піднімите свій голос проти цієї старої неправди, що триває вже десятки років і котра вигнала мене з України ще в 1925 році. Україна стала мені мачухою, а я все-таки люблю її (див. текст поеми «Принадниця») і болію душею за нею» (цитуємо з листа Гр. Давидовського до наркома освіти УСРР т. М. Скрипника).

Безпардонну брехливість такого тлумачення, що є дійсно «вільним художеством» з метою спекуляції, не трудно розкрити, бо Давидовський залишив чимало документів про те, як він «боровся» із царатом та петлюрівцями.

Ось перший документ (див. далі): фотознимок з реклями Давидовського.

Як бачимо за надто «простий народ» вважає Давидовський нашу пролетарську суспільність, коли вважає, що після цього хтось повірить, ніби цаський уряд його утискував.

За віщо? Чи не за «Гімн царю освободителю», добродію Давидовський? Чи може за церковні «песнопенія ангельськія» про «благочестівішого, самодержавнішого»? Чи за інший і не малий музичний крам Давидовського, що йшов на справу обдурювання й гноблення трудящих, як от «хваліте імя господнє, хваліте раби» й інше?

ОБЪЯВЛЕНІЯ МУЗЫКАЛЬНАГО КАЛЕНДАРЯ

Вышли изъ печати произведенія свободнаго художника

Г. М. Давидовскаго:

	парт.	гол.
„Бандура", фантазія (7-е изданіе) .	1 р. 80 к.	
„Кобза" (продолженіе „Бандуры") (4-е изданіе)	70 к.	50 к.
"Украіна" поэма (3-е изданіе) . . .	70 к	50 к.
Гимнъ Царю-Освободителю	25 к.	25 к.
„Милость мира" и „Тебе поемъ" . .	30 к.	30 к.
„О всепѣтая Мати"	25 к.	25 к.
„Въ молитвахъ неусыпающую" . . .	25 к.	25 к.
„Хвалите имя Господне"	25 к.	25 к.
„Нынѣ отпущаеши" (для тенора, альта или баса)	25 к.	25 к.
Сугубая ектенія	25 к.	25 к.
„Свѣте тихій" и малое славословіе .	25 к.	25 к.
„Благочестивѣйшаго"	25 к.	25 к.

Продаются во всѣхъ большихъ музыкальныхъ магазинахъ.

Складъ изданій у автора (Ростовъ н/Д.).

Та-ж і не за «Бандуру» та «Кобзу», бож то твори, як побачить читач далі в аналізі їх, цілком «благонадійні»,—недурно-ж дозволяли їх друкувати та й у кількох виданнях (див. реклямні покажчики творів Давидовського).

А от і ще документ. Це вже як «доказ» «переслідування» Давидовського петлюрівцями!—опера Давидовського «Під згуки рідної пісні». Досить глянути на обгортку—повний асортимент аксесуарів петлюрівщини: *жовто-блакитна хоругва*, крива шаблюка, кобза і т. д.



А далі та жовтоблакитна хоругва фігурує й не тільки як символістична прикраса на обгортці, а й *діє* у фіналі опери, що її становить жива картина*):

Хор співає „Бьють пороги" Галя зпочатку слухає спокійно, силкуючись не кашлять. Але потім хвилюється все більш і більш. На словах „Нема Січи" з'являється жива картина, гарна жинка, в українській обідраній одежі, прикована цепом до чорного стовпа. Бліде, замордоване лице її вираз страждання На стовпі чорна дошка з надписом·

Україна Збоків стоїть два чоловіка з звірючими лицями, невідомої національности: один замахнувся сокирою над головою жинки, другий великим ножем погрожує їй те-ж. Галя, уздрівши цю картину, тихо ридає. На словах „Слава Україні" (36-й такт від кониця)—друга картина. „Україна" в гарним убранні, в сяйві, ласкаво простягує до Галі праву руку; начеб-то благословляючи її, а в лівої руці держить жовто-блакитну хоругву з надписом: „Обнімите-ж, брати мої, найменшого брата". Біля ніг „України"—лежить поваленний чорний стовп і цеп.

Хто ж повірить, що переслідували Давидовського петлюрівці, коли й для них та жовтоблакитна хоругва була, як і для нього, символом «самостійної неньки-України», *символом тих їхніх клясових прагнень, що їх викрито й висвітлено нині в процесі «Спілки Визволення України», що їх і самі члени СВУ кваліфікували, як поневолення трудящого люду України, як боротьбу з радвладою, як продаж трудящих в ярмо европейського капіталу й імперіялізму.*

А увесь зміст, ідея опери? Їх чітко визначає подана нижче аналіза, як замасковану романтикою казаччини та «чистою любов'ю до рідного краю» *войовниче-фашистську ідеологію куркуля й дрібного буржуа-інтелігента,* що нині чинить лютий опір соціялістичній перебудові економіки, суспільства й культури.

Навіть завзяті ватажки СВУ визнали свою контрреволюційну роботу й покаялися, а Давидовський хоче прикритися посиланням на те, що його твори цькували чорносотенці й петлюрівці: як же, мовляв, можна їх цькувати нині.

Це Давидовському не вдасться!

Хіба це цькування, коли Музкомітет при центральній раді доручив Давидовському диригентську й педагогічну роботу?

Не визнавали його Стеценко й Кошиць? Так це тому, що й для них творчість і ідеали Давидовського були надто реакційні.

А от пізніше—правильно: проти Давидовського поведено похід, але-ж не петлюрівцями, а *передовим загоном українських революційних музик,* що перші на Україні викинули гасла «Жовтень—у музику» та «музика—масам» і повели боротьбу з *реакційними націоналістичними елементами серед музик.* Отже, вигнала Давидовського з України не «стара неправда, що триває десятки років», а пе-

---

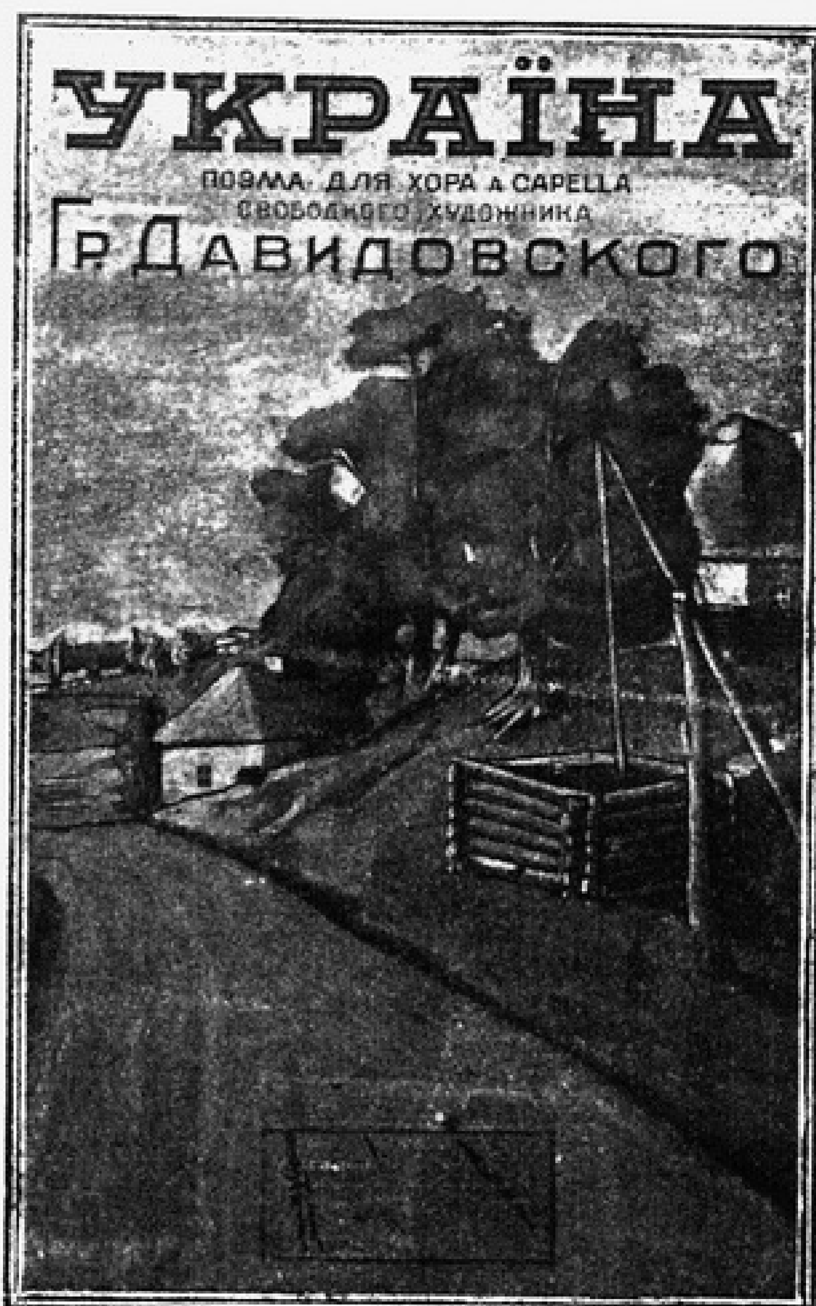
*) Текст ремарки до живої картини подаємо фотознимком з 78 стор. клявіру опери.

Характерно, що оперу цю видано в час між виданням «Святий боже» та «Благочестивейшего».

редовий загін активно-революційних сил, що ставав тоді до справи творення пролетарської музичної культури. І не проти самого Давидовського був той похід: попало й Коханському й іншим.

То хай же не гнівається Давидовський, що на 13-му році Жовтневої революції ми підняли новий і останній похід за винищення «давидовщини» (не Давидовського) *незалежно від того в чиїй вона творчості чи діяльності виявляється.* І не «невеличка група укр. музик на чолі з редколегією «Музика Масам» веде цей похід, а *клясова свідомість і воля пролетаріяту УСРР* через орган Управмистецтва Народнього Комісаріяту Освіти, Всеукраїнської Ради Профспілок, Центрального комітету ЛКСМУ та музично громадського об'єднання ВУТОРМ, через сили самодіяльного мистецтва й інш. І не нищення «давидовщини», а сама «давидовщина» є «ганебною спадщиною царату».

Давидовський каже, що «Україна стала мені мачухою, а я все-таки люблю її і болію душею за нею». Що Давидовський болів душею за Україну, в це ми віримо. Але за якою? Не за радянською, ні! А за тою, що вмерла 12 років тому, але ще живе в його «мріях» і якій він «присвячує решту життя свого». Ось як він її собі уявляє: *краем, «где все обільем дышит», країною солом'яною, волячою, кріпацькою.*



Хіба для радянської України потрібні оці твори Давидовського, що відбивають його «мрії» і що є продукцією «решти його життя».

І праві робітники м. Миколаєва, коли пишуть: «Творчість Давидовського та його погляд на мистецтво ми кваліфікуємо, як чужі нам і вимагаємо заборонити продаж, розповсюдження й виконання його творів... Ми соціяльного замовлення Давидовському не давали... Трудящим такі композитори не потрібні».

Так розцінюють творчість Давидовського *пролетарі України*, а за Давидовським—«увага до неї світового пролетаріяту ще тільки росте». Росте, добродію Давидовський, увага пролетаріяту, але в напрямку *остаточного винищення «давидовщини», як явища ворожого пролетаріятові, і ваша* ставка на світовий пролетаріят, на «успіх в світовому масштабі» —*бита!* І коли ви посилаєтеся на італійців і німців, що вони, мовляв, «захоплювались «Бандурою» (де докази того?), то (колиб б і так) ми знаємо, що і в Італії, і в Германії, і скрізь знайдуться *клясово-близькі вам* верстви, що їм ваша творчість буде по душі. А вірніше—для буржуазної Европи були всі ваші музичні «малоросійські» вибрики тою дикунською, варварською екзотикою, тою «развесістою клюквою», що їх знаходила Европа і в «великоруських оркестрах» та «хорах донських казаків», складаючи які недобитки білоґвардійщини жебрачили по кафе та ресторанах Европи. А «академічна» марка Ленінґрадської капелі зовсім не ґарантує її правильної радянської лінії.

Вимагали, каже Давидовський, «Бандури» і од «Думки». Так. Але ж *ті, що вимагали* і «*Ще не вмерла Україна*».

І не ми, а ви, д. Давидовський, член радянської організації «Драмсоюз» мусите за це червоніти.

Посилається Давидовський і на рецензії американських газет. Ми їх перечитали уважно: хвалять. Але... невеличка дрібничка: похваляє Давидовського... його *добрий знайомий* і навіть *аґент по розповсюдженню його творів* гр. Магницький.

А от на Україні (Давидовського «стара неправда вигнала з України 1925 року», то йому здається навпаки) немає жодного більш-менш значного міста, *де б співали* «Бандуру». Живе ж вона іще по тих закутках, де ще тримаються ідеологічні родичі «вільного художника»—дячки та церковні реґенти.

За Давидовським—його авторський гонорар росте, бо «М.-М.» «рекламує» його твори. Ні, не тому, а тому, що Давидовський нині (на превеликий жаль,—це помилка т. т. з РСФРР) концертує з капелою по РСФРР і виконує виключно свої твори, за що й одержує авторські.

Ми не зупинятимемось на порівнянні Давидовським себе з Чайківським та на його мрії «заполонити увесь світ». Це справа, як правильно каже професор М. Гринченко, медицини. Зауважимо лише ще раз: ми проти «давидовщини» не за те, що це музика «неукраїнського стилю», а тому, що *стиль та ідеологія цієї музики є стиль та ідеологія ворожої пролетаріятові кляси*, що *ця музика є ворожа зброя*, що *вона прагне процес будівництва соціялістичного суспільства, соціялістичної культури загальмувати*, що *вона не хоче вмирати, одходити в історію, бо не хоче одходити в історію куркульська кляса*, що «*давидовські*» *ведуть і досі свою отруйну шкідницьку роботу проти диктатури пролетаріяту*.

За це, а не за те, що твори «давидовських» прості, нескладні. Що може бути простіше за масові двоголосні пісні, які пишуть наші композитори? Хіба не прості, не мелодійні такі пісні, як-от «12 косарів», «Грими, грими», «Вперед, народе, йди» й інш.? Але з них ми маємо при простій фактурі, при дійсно зрозумілій робітничо-селянським масам музичній мові—пролетарський і бідняцький зміст та тематику, в них бринять почуття пролетаря й бідняка, що ведуть героїчну боротьбу за творення соціялістичного майбутнього. І ці пісні стали дійсно масовими! А чи став масовим хоч один «простенький» твір Давидовського? Ні! Чи знайшли «Давидовські» музичну мову трудящих мас? Ні,—вони годують маси одрижкою старого, мовою церкви, гопашництва й п'яної богеми.

Та й не тільки простеньку музику треба масам. Не за «добрих півсторіччя, а може й більше», а за десять років маси дійшли до розуміння й опанування складної музики. Он Дніпропетровські металісти вже два роки тому виконували 9-ту симфонію Бетговена, ставили опери, от робітники-миколаївці грають «Нескінчену симфонію» Шуберта, Бетговенову увертюру «Еґмонт», харківські металісти на українських народніх інструментах (бандурах, сопілках, лірах й інш.) вико-

нують твори Бетговена, Россіні, клюбні хори співають твори Шуберта, Шумана, Танєєва, Гайдна, Вагнера.

Нечуваними кроками іде культурний розвиток нашого суспільства. А «*давидовські» проповідують, що «народу вчеиість зовсім без діла», як куркуль проповідує, що селянинові без діла трактор та колективи.* Хай же не забувають ці проповідники, що робітник і бідняк-селянин навчилися розпізнавати свого клясового ворога, навчилися й давати йому належну одсіч.

Характерний збіг фактів: «єфремівщина» з СВУ намагалася захопити під свій вплив українську молодь. Давидовський теж закінчує свій лист закликом до «любої української молоді». Марні надії, добродію! Може вам і вдасться піймати на ґачок якихось Павлушкових та Матушевських, а взагалі до молоді—зась! Он вона, об'єднана в комсомолі (пригадайте: наш журнал є й органом Комсомолу України), **в АПМУ, в АРКУ, в** ВУТОРМ'і, в Т-ві «Музика Масам», каже вам: *«геть руки од пролетаріяту, од бідняцько-середняцьких селянських мас!».*

І коли вже «давидовські» оперують словами Леніна, то треба сказати, що ті слова вже здійснюються: маси навчилися розуміти мистецтво, *зрозуміли й мистецтво «давидовських», зрозуміли його клясову суть і саме тому викидають його на смітник історії, воно бо заважає тим масам творити свою державу, свій лад, суспільство й культуру.*

І коли наука «єфремовщини» «давидовських» не навчила нічого, то тим гірше **для них**

Редакція журналу „Музика-масам"

ЩО ТАКЕ „ДАВИДОВЩИНА" І ЧОМУ МИ З НЕЮ БОРЕМОСЯ

Перед нами гарно видрукована на гарному паперові листівка з портретом поважної людини. На звороті — список музичних творів, — пропонується придбати такі: «Бандура», «Кобза», «Під згуки рідної пісні» (хорова опера), «Лубенська відьма», «Вальс кохання», «Гімн коханню» й інш. Деякі з них мають тираж, нечуваний для музичного твору, так: «Бандура» видана 22 виданням, «Кобза», — 18 виданням.

Вас дивують ці тиражі, вас інтриґують ці назви, так незвичні в наші часи, ви шукаєте відповіді і... надибуєте на заголовок: «Хоровые произведения свободного художника Гр. Давидовского».

Все зрозуміло: перед вами каталог творів одного з відоміших по Україні й Союзові композитора, ви впізнаєте його картку, яку не один раз в минулому бачили на афішах та на численних листівках-проспектах, що їх часто одержували на свою і службову й домашню адресу.

Перед вами та людина, прізвищем якої охрещено цілу течію в музичній творчості на Україні, навколо якої вже кілька років точиться жорстока боротьба.

Назва «давидовщина» часто-густо лунає на сторінках нашої преси, в декляраціях музичних організацій, поряд з такими назвами, як «малоросійщина», «церковщина» і т. д.

Чому ж така непропорційність поміж десяткотисячними тиражами, величезною популярністю, з одного боку, і тим тавром ганьби, що його кладе на творчість ніби поважного композиста — слово «давидовщина»?

Хто ж такий Давидовський і що таке «давидовщина»?

I.

Є два типи композиторської творчости.

Перший, коли композитор відображає процеси життя, ідеї у нових, винайдених ним музичних образах. Геній композитора полягає в тому, щоб винайдений ним образ був водночас новим, несхожим на інші і разом — зрозумілим для широких кол. Творячи нові музичні образи такий композитор збагачує музичний досвід свого споживача, поширює його сприймальні здібності на нові музичні явища, виховує смак і т. д. Є друга категорія композиторів, композиторів в лапках, бездар, що йдуть по лінії найменшого опору. Їхній метод творчости дуже простий, але разом з тим і дуже ефективний: вони беруть улюблені, в певних колах, популярні мелодії, музичні звороти і повертають їх тій масі в улюблених нею звичних, шабльонних формах.

Джерелом надхнення для таких композиторів є міщанська люмпенпролетарська пісня, кафешантанна п'яницька лірика, «циганська» екзотика і т. д. **Твори таких композиторів з боку своєї фактури є убо-**

гий немічний шабльон, надзвичайно бідний своїм гармонічним змістом (здебільшого основні ступені мажорного чи мінорного ладу).
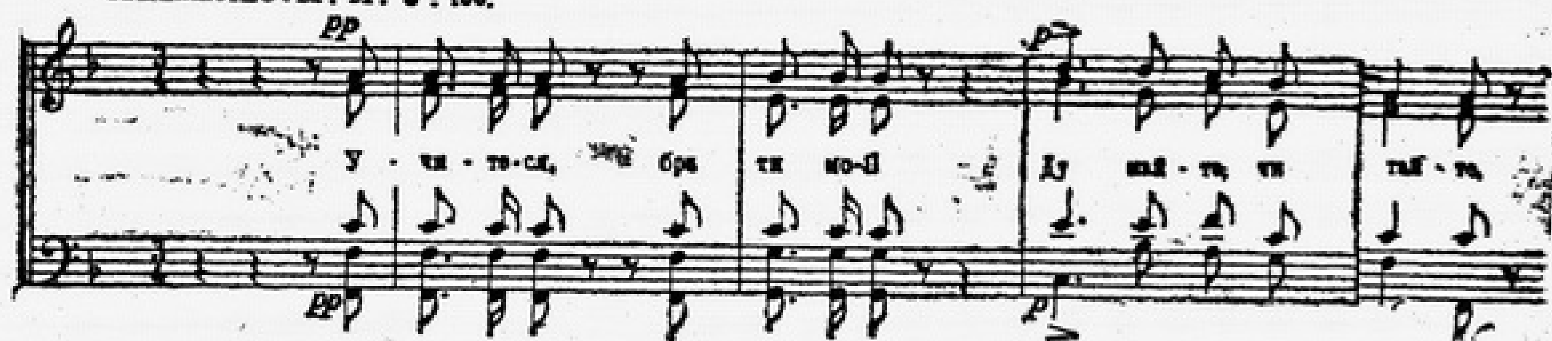
Давидовський належить до другого типу композиторів, він переносить в царину хорової пісні всі елементи властиві творчості т. зв. **композиторів «легкого жанру».**

Яку музичну тематику використовує Давидовський? Це будуть — «Баламути», «Гоп мої гречаники» («Кубань» і «Лубенська відьма»), «Гей не дивуйте» («Україна», «Б'ють пороги»), «Реве та стогне» («Кубань»), «Взяв би я бандуру», «Де згода в сімействі» («Під згуки рідної пісні»). Зустрінете навіть деякі звороти, що нагадують «Коль славен» («Україна» стор. 7). Отже, **Давидовський щирою рукою використовує тих пісень, що їх співали-переспівали малоросійські трупи і що міцно увійшли в побут і смаки українця-міщанина.** Тут Давидовський іде знайомою легкою стежкою — од смаків свого споживача.
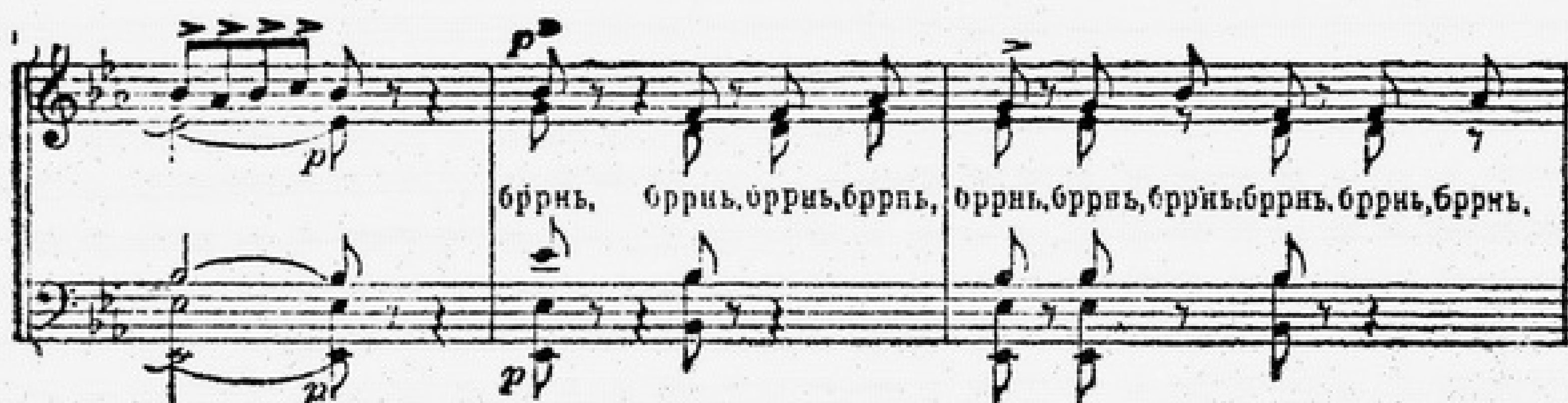
Стилеві властивості творів Давидовського і їхня побудова?

Відправною точкою творчости Давидовського є гармонічний стиль, стиль примітивного хоралу, в його примітивному викладові. Тим то так багато в творах Давидовського подібного до **звичних в церкві** творів Бортнянського (останній незрівняно талановитіший за Давидовського!), Архангельського й інших. Той же арсенал гармонічних засобів (тоніка, субдомінанта, домінанта, септакорд), той же солодкий сльозавий мінор, ті самі сольо окремих голосів. І коли, припустім, слухаєш «Учітеся брати мої» (з «України»), то дивуєшся: чому безбожника-атеїста Шевченка одягнено тут у церковні шати? Коли слухаєш музику «Слава Україні» («Україна», «Б'ють пороги»), то поряд повстає образ ура-мажорного церковного «концерту».
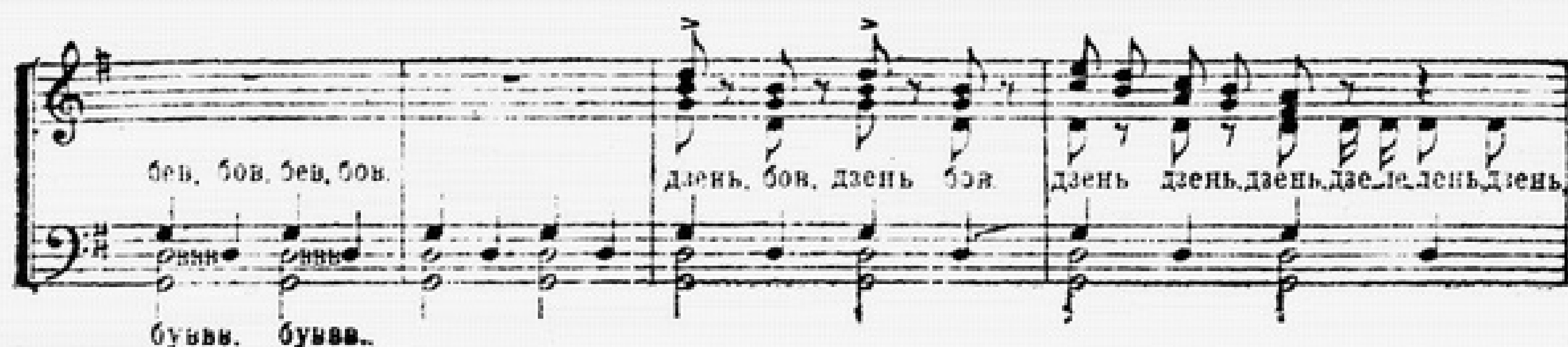
Правда, треба зазначити, **що є у Давидовського** й індивідуальні риси, які переносять уяву слухача в інший бік. Це будуть: запровадження на хор імітації інструментального акомпанименту («Кум брень-брень» в «Кобзі») і, навіть, механічне перенесення форм і інструментальної музики на хор («Вальс кохання», постійний супровід хору в його операх), широке використання співу із замкненими устами, а також суто-натуралістичне уподібнення («Вжжж» — імітація вітру в «Лубенській Відьмі»). В принципі заслуговуючи на увагу, ці засоби в такому оформленні, в якому їх подає Давидовський, знов таки своїм **натуралізмом,** своєю чисто-зовнішньою «ілюстративністю», **розраховані на невибагливі смаки** (подібно до похабного анекдоту, чи натуралістичного «нутра» аматора-актора), є **нехудожній лубок,** що його нічим не можна виправдати.



(„Україна“)



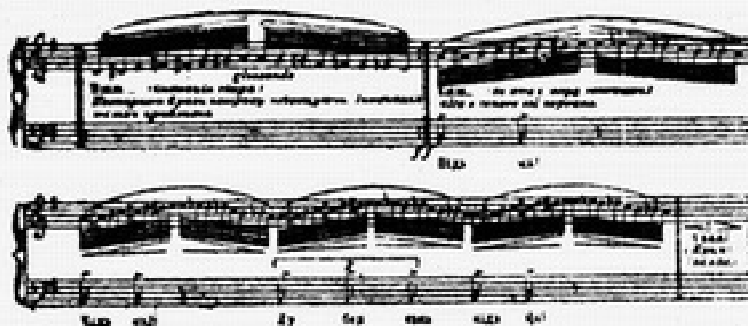
(„Кобза“)



(„Кубань“)



(„Вальс кохання“)



(„Лубенська відьма“)

Нарешті — побудова творів.

Тут Давидовський має свої улюблені шабльони. Поперше, це буде форма, що наближається до кантатної (хор, сольо, ансамблі), але в примітивному викладі; подруге, це буде форма «сюїти» (за термінольогією самого композитора) чи форма «попурі», як правильніше буде визначити цю форму. Суть її полягає в нанизуванні підряд різноманітного матеріялу, пов'язаного лише елементарною, примітивною ладовою логікою. Так написано: «Кобзу», «Бандуру», «Україну», «Кубань». Форма попурі по суті є періодична схема, цебто — **найпримітивніша метода організації музичного матеріялу, позбавлена майже всякої художньої вартости.**

За мистецькою кваліфікацією твори Давидовського—це робота аматора, добре знайомого з хором, але мало обізнаного на музичній художній творчості. Учитися на творах Давидовського нема чому. Хіба лише тому, як **не треба** писати творів.

II.

Оповідання, поезію, картину легко перевірити з погляду їх ідеологічного настановлення, клясового змісту, — легко тому, що там є **сюжет, словесний образ, поняття.** Музика значно утруднює цю аналізу тим, що музичні образи виходять за межі словесного поняття й упираються в царину **емоційних** *) образів. Проте, коли перед нами лежить **вокальний** твір, то справа полегшується, бо, аналізуючи зміст тексту, що його музика має поглибити, коментувати, ми тим самим аналізуємо і настановлення всього музичного твору.

Твори Гр. Давидовського поділяються на дві нерівні групи: вокальні (переважно хорові) і фортеп'янові. Звернемося до вокальних творів.

Спробуємо перевірити їхній словесний зміст, виявити, які думки, ідеї композитор уподобав і пропаґує своїм мистецтвом, світогляд якої кляси він своїм мистецтвом відображає.

Добір тем у Давидовського дуже й дуже обмежений.
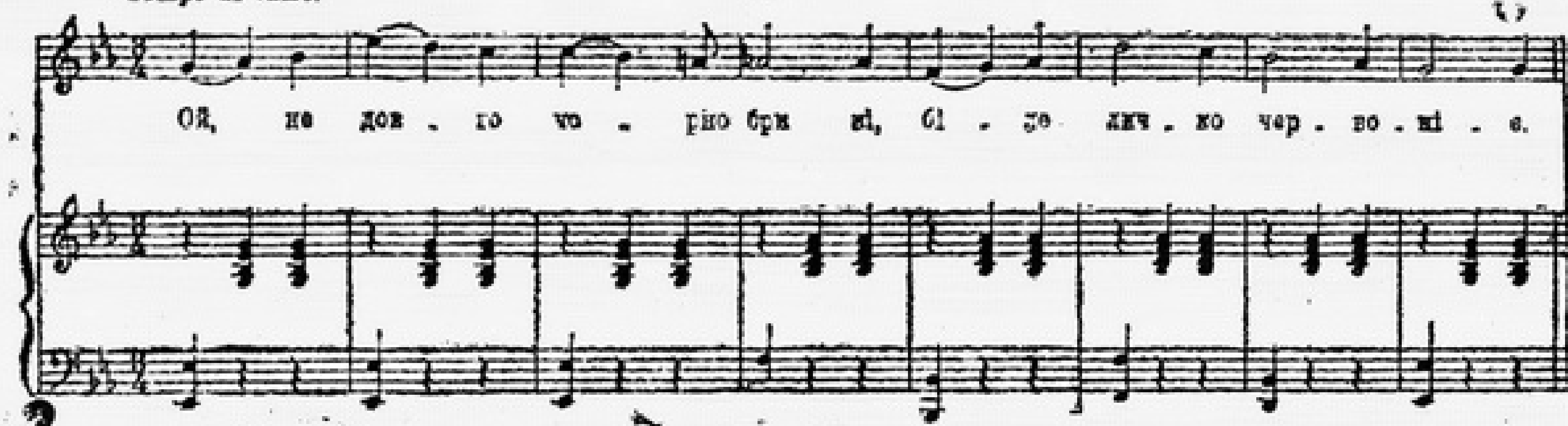
Давидовського дуже цікавлять теми ліричні. Але лірика його тяжить до оспівування мотивів **кохання.** Це не являло б собою чогось незвичайного, коли б Давидовський не трактував би цього кохання в **банальних, набридлих нам ще по «малоросійських п'єсах і театрах» формах.** По тексту це кохання Галі й Гриця з вічними обіймами, слізьми, розлукою й іншими атрибутами сантиментальної малоросійської мелодрами, —

«Стануть собі обіймуться, —
Співа соловейко —
Послухають розійдуться
Обоє раденькі

(«Защебече соловейко»)—

по музиці це нудні, тисячу разів переспівані вальси, типу вальсів, що їх без упину «пік» Присовський та інші йому подібні (див. «Вальс кохання» й зразок)

*) Емоція—почуття, переживання.



Або такі теми:

«Стоїть гора високая,
Попід горою гай,
Зелений гай, густесенький,
Неначе справді рай.
Під гаєм в'ється річенька,
Як скло вода блищить,
Долиною зеленою
Кудись вона біжить.
Як хороше, як весело
На білім світі жить».
(«Журба»).

Спиняючи свою увагу на цьому «ідеологічному», надто далекому од сучасности, образкові, **композитор по суті приймає цей дрібно-власницький життєвий ідеал і своїм мистецтвом пропагує його.**

Цікавлять Давидовського й інші теми. Наприклад, поема про «Принадницю», чи за ремаркою автора — «злостную кокетку», «садистку»:

Вам, любі юнаки, лицарство палке,
На спомин лишаю я сльози свої.
Зазнайте ж всю правду: принадна панянка
Лихіша гієни й страшніша змії...
Роздряпавши серце своє,
Як дрантя нікчемне,
Покине тебе...
Життя все пожуте, бо знищено щастя,
А з серцем розбитим чи варт уже й жити?

І далі — патріотична, націоналістична сентенція, політичного характеру:

Свій нарід повинно любити...
Великий таланливий нарід...
Дозволь тобі, любий, віддать свої мрії
І решту життя присвятити тобі.

Що то за «любий, великий таланливий нарід», ми вже бачили.

Побачимо і далі.

А от іще «твір»—про «лубенську відьму», що, принаджуючи лубенських п'яниць, агітує: «Не потрібна нам культура, я троіцу її, руйную». На думку автора «відьма ця свята та божа ще і досі тут лютує, і паскудить всю культуру», і «час вже зборкати цю дуру». Цей «екзотичний» сюжет з антихудожнім текстом і зарозумілою тематикою автор подає як «антирелігіозну» (?) пісню.

А ось група творів, так би мовити політичного настановлення, де автор проводить політично-виховавчу роботу над своїм споживачем? Яке ж це настановлення?

«Україно, Україно, рідна наша нень235ко!
Слізьми й кров'ю обливалось щиреє серденько,
Як вороги плюндрували, як в неволю брали
Діток твоїх, запорожців в кайдани кували.
Та не вмерла твоя слава, есть вона і буде,
Докіль сонце світить, докіль живуть люде.
І та слава сяє в піснях, **в піснях стародавніх.** *)
Що батьки й діди співали і нам заповідали.
Хай же линуть твої пісні пташками по світу
І розкажуть усім дітям, які в тебе діти.
І багацько пройде років, століття прoлинуть,
А безсмертні твої пісні довіки не згинуть.
(«Україно, Україно — тріо, слова й музика Давидовського).

Цей твір, що його слова належать композиторові, по суті дає досить вичерпуюче уявлення про світогляд Давидовського, як митця. Його захоплює романтика минулого України, а не тієї дійсности, що палала жорстокою клясовою боротьбою

*) Підкреслення моє. П. К.

поміж визискуваною «холопською» верствою проти польського февдала чи то проти української старшини. Його підносить **романтика України гетьманської, кармазинної, старшинської.** В образках цього минулого він вбачає **те майбутнє,** що його належить прагнути. І шляхом до цього майбутнього є **непереможна «чудодійна сила» української пісні.**

Ця ідеологічна концепція — відтворити через пісню славне героїчне минуле гетьманської України — концепція знайома. Вона червоною ниткою, приймаючи різні варіянти, просякає **світогляд цілої низки соціяльних прошарків українського суспільства, починаючи від слов'янофілів, народників і кінчаючи есефами** *) **й УНР (Українська Народня Республіка часів Центр. Ради), що піснею хтіли нажити політичний капітал** (еміґрація УНР'івської Укр. Національної Капелі за кордон в 1918-19 р.). **Це концепція українських капіталістичних, буржуазних, націоналістичних, соціял - фашистських елементів.** В різні часи вона діялектично міняла свої соціяльні функції, то будучи за революційно - деструктивного чинника (часи царату), то набуваючи реакційного, консервативного значення (доба Жовтня). У Давидовського, вона, ця концепція, з акцентом на «чудодійну» політично-організуючу силу української пісні, є **основна,** центральна в його світогляді. Він широко використовує такі теми, як «Запорізький марш», «Гей не дивуйте» і т. д.

У Шевченка його приваблюють не соціяльно цінні мотиви протесту скривдженого селянина, а саме ці романтичні елементи («Б'ють пороги», «Було колись», «Думи мої», «Заступила чорна хмара» та інш.). Але, беручи текст Шевченківський, він музичними засобами штучно підкреслює ці улюблені ним ідеї, тим то на темі «Слава України» будує Давидовський гучні фінали (див. «Україна» і «Б'ють пороги»).

Давидовський пише навіть дві опери на цю тему: «Перемога пісні» й «Під згуки рідної пісні», де зазначену вище концепцію викладає цілком виразно і конкретно: **«Національність не вмре до тої хвилини, докіль житимуть її пісні, пісня багато де чому повчає людей і завжди будить у них кохання до рідного краю; а для того українська пісня, каже батенько, мусить бути найдорогшою, найсвятішою річчю для нас українців»** («Під згуки рідної пісні» стор. 7).

А в фіналі своєї опери «Під згуки рідньої пісні» Давидовський стає цілком одвертий, не криє під романтикою минулого свого прагнення до України, але України жовтоблакитної. Під звуки хору на текст Шевченка «Бьють пороги»—він подає символічну живу картину, що має визначити тую його Україну:

«Україна в гарнім убранні в сяйві ласкаво протягує до Галі праву руку, наче б то благословляючи її, а в лівій руці держить *жовтоблакитну* хоругву... Біля ніг України *лежить поваленний чорний стовп і цеп»* (ст. 78, підкреслення наше. П. К.).

Здається, додавати до цього не потрібно нічого,—все зрозуміло. Давидовський чітко і ясно висловив свої прагнення до України уенерівської, до України буржуазної, фашистської. Навіть те, що оперу написано десь перед лютневою революцією, і що тому вона ніби відбиває політичний світогляд композитора, що не пережив ще Жовтня, не спостерігав будівництва пролетарської української державности, ми не можемо прийняти як пом'ягчуючих обставин. Бо: Давидовський на сьогодні не тільки від неї не одрікся, але й свідомо пропаґує її своїм споживачам в реклямних листівках, на яких (на жаль) стоїть віза Донокрліту, і якими (видно в багатотисячних тиражах) він закидає школи соцвиху, капелі, хорові гуртки, окремих музичних робітників і т. д.

Отже «згуки рідної пісні» для Давидовського не є невинною мрією закоханого в своє мистецтво композитора,—це є одверта політична зброя, це є одверта аґітка з боку ворожих пролетаріятові сил.

Ось і ввесь обсяг тем, ідей, що їх пропаґує Давидовський своїм мистецтвом.

Досить обмежена тематика, але, правда, дуже яскрава. **Це коло образів — типове для українського міщанина, дрібного буржуа, для українського просвітянина, для українського фашиста, співцем котрих Давидовський по суті і є.**

III.

Виступаючи з привітальною промовою підчас зустрічі в Москві українських письменників 1928 р., А. Луначарський винув дуже влучну думку: царський

---

*) Есефи—соціялісти-федералісти, що нині фіґурують на процесі СВУ.

уряд, забороняючи розвиватись українській культурі, лишив, проте, вільну щілинку — «скоморошество», «сміховисько», (так уже водиться з давніх часів: кожен февдал оточував себе «скоморохами», «шпілями» й «грецями»). Відціля й постала «малоросійщина» у всіх її формах: і милий серцю обивателя «гопак і горілка», без якого не обходилася ні одна вистава театральна т. зв. «малоросійських труп», відціля й «галушки з салом», «садок вишневий», «край, где все обильем дышет», «ленивые хохлы» й інші стандартизовані образи, що й до нині їх можна зустрінути на сторінках деякої частини руської, «художньої» і навіть «наукової» літератури, і що й до нині постають в уяві міщанина й обивателя, коли йде мова про Україну.

І дійсно, звести все складне життя української селянської бідноти, з його злиднями, клясовою нерівністю, боротьбою до «гопака», «ковбаси та чарки», до «ніжного», а часом і «нещасного» кохання, як це робили «малоросійські» театри й драматурги, примусити суспільство дивитися через штучно-побудовані окуляри, очима ситого февдала-землевласника, для якого українські лани дійсно «обільем дишат». Чи не є це дійсною соціяльною природою того явища, що його звемо «малоросійщина» і що ним царський уряд буржуазної і дворянської верств затушковував очі суспільства на українську дійсність?

«Малоросійщина» припала до смаку міщанській дрібнобуржуазній верстві різних національних ґатунків, бо вона ніби віщувала їй клясове замирення на самому небезпечному фронтові — на селі, тим, що плекала образи ситого «з салом і пампушками» дрібновласницького, глитайського життя на селі («і садок, і ставок і зелений гайок»). Російські націоналістичні верстви втішало воно тим, що, мовляв, «хохол» цілком вдоволений зі своїх «галушок» та «малоросійських пісень» і нічого іншого не потребуватиме, а українське міщанство було вдоволено тим, що мало змогу чути «рідну мову» і «рідних пісень». Взагалі «малоросійщина» припала до смаку як буржуазно-капіталістичним елементам, так і дрібно-буржуазним міщанським шарам всіх національностей колишньої Росії, тим то «гопак та чарка» та «малоросійська» пісня стали улюбленим гостем театральної естради на терені Росії аж до нашого часу. Тим то нині, коли Жовтнева Революція, скинувши ярмо февдала і капіталу, оголила кістяк жорстокої непримиренної клясової боротьби в оповитому «зеленими гайками» українському селі, коли бідняк і середняк усвідомили себе, як клясу, було оголошено нещадиму війну «малоросійщині». **«Малоросійщину» женемо і з театру, і з музики, і з побуту, і з науки, і з усього життя. Її женемо, як машкару, оману, зброю клясового ворога. Її погнав український пролетар, український бідняк!**

Але за межами Радянської України, де складний процес творення пролетарської української культури ще мало відомий, куди ще не дійшли голоси, що виявили дійсну клясову природу «малоросійщини», остання як злочинець, що затаїв своє дійсне обличчя, робить свою отруйну роботу. І робітник, якому показують «малоросійщину», як українську національну культуру і який довірливо сприймає її як національну культуру колись пригнобленої нації, а міщанин і російський шовіністичного настановлення дрібний буржуа з вищенаведених причин втішаються нею, плескають їй. Тимто «малоросійські трупи», що їх жодної немає на Радянській Україні, густо вкривають театральні площадки Радсоюзу. Тим то, навіть у Москві в «Паркові Культури й Відпочинку» ще минулим літом можна було «втішатися» «універсальним» мистецтвом добродія Орленка, що водночас і на бандурі грав, і гопака танцював, й інші штуки виробляв. Тим то, коли Ленінградська Академічна капеля подорожувала по Европі, то репрезентувала українських радянських композиторів «Кобзою» й «Бандурою» Давидовського (!!). І по своїй дрібнобуржуазній простоті душевній художні керівники цієї **академічної** капелі вважають, що ці твори хороше, «художнє», політично потрібне діло робили.

Хто ж такий Давидовський і що таке «Давидовщина»?

Багато говорити не доведеться — **«давидовщина» — це рідна дочка «малоросійської культури», це мистецтво дрібновласницьких шарів глитая, «інтеліґентаміщанина», що прибравши зовнішньо-національних рис, вважало і вважає себе за репрезентатора національного українського музичного мистецтва (так само, як вважає себе репрезентатором «нації» — буржуазія, видаючи свої інтереси за інтереси всього суспільства). Солодкими, де-**

шевими, міщанськими мелодіями «давидовщина», хоче затушкувати велетенську живу пісенну культуру живого селянства, що перебуває в постійній клясовій боротьбі, своїми обмеженими, примітивними, спрощеними формами, гармоніями, вона тягне свого споживача назад од музичного поступу, стаючи за непереборниму стіну поміж цим споживачем і процесом зросту, збагачення музичної культури. Були часи (це дуже давні часи), коли твори Давидовського несли позитивні соціяльні функції, пропагуючи українську мову, ідеї «визволення України» на засадах буржуазного гетьманського ладу, як протест проти імперіялістично - колонізаційної політики царського уряду, але нині в часи творення пролетарської України, «давидовщина» перейшла в діялектично-протилежну фазу — **стала за чинник шкідницький, контрреволюційний.**

Тим то «давидовщині» оголошено війну на Радянській Україні, тим то її руками пролетаря і селянина женеться з терену УСРР і всього Радянського Союзу.

П. Козицький.

ТРЕТЕЙСЬКІ СУДДІ — ПРО ТВОРЧІСТЬ І ДІЯЛЬНІСТЬ Гр. ДАВИДОВСЬКОГО

ВІД РЕДАКЦІЇ: Сподіваючись знайти підтримку з боку відповідальних радянських робітників та музичних діячів Гр. Давидовський у своєму листі до редакції зазначив:

«Своїми «Третейськими суддями» (по діскусії) я запрошую В. М. Верховинця (Полтава), Ів. Ф. Галкина (м. Єнакієво) та Віт. Вас. Нагорного (Харків).

Нижче ми й подаємо думки т. т. В. Нагорного та В. Верховинця про творчість та діяльність Давидовського. Тов. Галкин на наше запитання відповів, на жаль, не по суті поставленого питання. Отже, редакція лишає тов. Галкину можливість висловитися в дальших номерах журналу.

ПРО „СВОБОДНОГО ХУДОЖНИКА" Гр. ДАВИДОВСЬКОГО

У Галичині музичні кола (музики, диригенти й хори) дивилися на твори Давидовського як на сурогат, який нічого не дає; тому солідні диригенти їх ніколи й не виконували.

Приїхавши на Україну 1907 р. я на щастя попав у коло наших київських музик, особливо під вплив Лисенка, і ніколи не цікавився творами Давидовського. Але-ж трапився випадок, за котрий Давидовський мабуть і по сей час мені вдячний і певно розраховує на мої симпатії до його, а саме: одного разу випросили мене хористи трупи Садовського проспівати з ними першу пісню в його «Кобзи» в одному із дивертисментів після вистави театральної. Цей інцидент попсував був на деякий час мої відносини з Лисенком і більш я тої пісні не співав.

У перших хвилях революції збілося в Київ чимало сил музичних. З'явився Горілов, підняли на ноги старенького Калішевського, запропонував свої послуги й Давидовський. Йому Музкомітет при Центральній Раді був доручив деяку роботу, висилали його провадити дириґентські курси в Житомирі, довірено було йому якусь роботу педагогічну в державній драматичній школі., але між Стеценком і Кошицем з одного боку і Давидовським—з другого не було злагоди, бо вони були проти визнання й поширення його творів. Від співців, які пізніше співали під моїм керуванням, я чув не раз, що він гарний педагог і хормайстер, але сам об цім не міг переконатися. Ввічливість до нього при зустрічах пізніше, як до літньої людини, а ще й те, що мені ніколи не приходилося виступати з критикою його творів, дає йому право думати, що я його визнаю як композитора і що колись зможу йому стати в пригоді.

Помиляється Давидовський, бо коли стати в пригоді, то хіба тільки тим тисячам музик, що чекають від редакції «Музика Масам» певної критики його творів, певної орієнтації й шляху, на який ступити тоді, коли кому прийдеться мати справу з репертуаром пера Давидовського.

На мій погляд занадто рано почув Давидовський самозадоволення, як мабуть і зарано випущено його із стін царської консерваторії з титулом «свобідного художника». Мене, цікавить чи колишня царська консерваторія дала-б якому небудь руському композиторові звання свобідного художника за те, що він зібрав би самі найміззерніші популярні пісні й обробив би їх? Ні!

Отже, гадаю, що «свобідний художник» Давидовський дістав диплома тільки тому, що він для російської консерваторії був «малоросс» і не брався творити руську музику, за яку б червоніли ті, що дали йому «свобідного художника». Чи обробив він хоча кілька суто-народніх пісень? Чи знайомився він хоч з тими збірками народніх пісень, які збирали етнографи, і наші, й російські, й польські, що з них мав право користуватися кожний композитор. Ні, він вважав чомусь за свій обов'язок зупинитися виключно над такими «ходкими» пісенками, як «Взяв би я бандуру», «Їхав козак за Дунай», «Ой лопнув обруч» і інш. подібними шедеврами низькопробних мелодій і беззмістовних пісень, солоспівів та любовних дуетів типу «Скажи мені правду».

Давидовський був: 1) «свобідний художник» без смаку й уміння підбирати матеріял для своєї творчости, 2) дириґент, який шукає для своїх творів різних ефектів для впливання на слухача й находить їх у надмірному застосованні мормо-рандца та імітації інструментів і 3) «Поет», що сам творить «поезію» і навіть оперні лібрета. (Ну, вибачайте, коли хтось з поетів визнає за ним хист не віршомаза.

Отже ця «тройця» вбила й приглушила в ньому людину з дириґентським талантом, бажання упертої праці над собою.

Отже, хто такий Давидовський? Композитор з невеличким творчим багажем і з величезними претензіями на визнання його українськими музичними колами, як українського композитора, через те тільки, що його, мовляв, «по цілому світі знають, визнають і поважають».

Чи може він бути композитором нашого великого «сьогодні». Ні! Бо щоб таким стати треба сміло порвати із старими традиціями, прилюдно визнати за собою свої помилки, нікчемність своїх праць. Але на це він не піде. Йому на це не дозволить амбіція «свобідного художника» й його твори, якими він так дорожить і які він стократ більше любить ніж Терешко з «Суєти» свого Матюшу.

Лишається лише обговорити його ролю, як дириґента і хормайстра. На цьому полі він може бути дуже корисним, але при умові, що репертуар для його праці в капелі складуть ті органи, які стежать за музичним вихованням широких мас.

Отже, коли відповідні органи музичні, як у даному разі журнал «Музика—Масам», перестерігають широкі маси від «давидовщини» на музичній ділянці, то в першу черту мусять почути той клич політустанови й не допускати шкідництва й омани на тих ділянках, які їм доручено провіряти й керувати.

Отоді всякі «Кобзи» із своїми «чарами» та «розпачами» самі відсіються або поїдуть собі в Америку з Балієвими та Каганами розважати звирідну буржуазію.

В. Верховинець

ОЦІНКА ТВОРЧОСТИ ГР. ДАВИДОВСЬКОГО Й „ДАВИДОВЩИНИ" РЕДАКЦІЄЮ „М.-М." Є ВІРНА.

В розмові з нашим співробітником тов. В. В. Нагорний, ознайомившися з листами Давидовського та змістом відповіді редакції на них, висловив думку, що Давидовський, як дириґент, є кваліфікований спеціяліст і його слід би використати, як використовує равдвлада спеціялістів у інших галузях. **Що ж до Давидовського-композитора та його творчости й діяльности, рівно як і «давидовщини» в цілому, то оцінка їх редакцією журналу «Музика-Масам», а також висновки, що з неї випливають, є цілком вірні, бо ідеологія цієї творчости є безперечно ідеологія УНР'івська.**

РОБІТНИЧА Й МУЗИЧНА РАДЯНСЬКА СУСПІЛЬНІСТЬ ПРО „ДАВИДОВЩИНУ"

Трудящі соціяльного замовлення Давидовському не давали і їм такі композитори не потрібні

Музична суспільність м. Миколаїва з обуренням відзначає яскраву чужість Давидовського інтересам робітничої кляси.

Ніхто не сумнівається в тому, що писати композиції, творити можна при певному надхненні. Але це надхнення жодного разу не підказало Давидовському, що треба перестроїтися на героїку наших днів, у музиці відбити героїчні зусилля пролетаріяту в соціялістичному будівництві. Очевидно такі настрої цілком чужі «надхненню» Давидовського.

Давидовський пише: «Я раз і назавжди відмовився писати складні твори для простого народу». Давидовський у робітничій клясі, в пролетеріяті бачить отой «простий нарід». Давидовський не дійшов ще до мислі, що цей «простий нарід» зовсім не такий простий, що він вже навчився не тільки розуміти, але й ставитися критично, що «простий нарід» напрочуд талановито і з властивим йому ентузіязмом будує соціялістичне суспільство.

Своїм листом, композитор Давидовський яскраво демонструє свою чужість робітничій клясі. Ми соціяльного замовлення Давидовському не давали, тепер тим паче давати не будемо. Трудящим такі композитори не потрібні. Ми обійдемося без них. Ми вже маємо свої кадри пролетарських композиторів і підготовлюємо нові. З ними ми будемо працювати. Вони—наші, пролетарські композитори і будуть творити нашу музичну літературу.

Окружне Миколаївське Правління

Товариства «Музика масам».

Голова Правління **У. Зельцер.**

Творчість Гр. Давидовського і його погляд на мистецтво — чужі робітництву. Позиція Давидовського — антирадянська

Ми цілком підтримуємо думку Миколаївської філії Т-ва «Музика масам» і додаємо, що сучасний момент вимагає всю роботу, зокрема й мистецьку скерувати на соціялістичний шлях, на користь усім трудящим.

Творчість гр. Давидовського та його погляд на мистецтво ми кваліфікуємо як чужі нам і вимагаємо од відповідних органів заборонити продаж, розповсюдження та виконання його творів.

На сторінках журналу «Музика—Масам» треба докладно розглянути антирадянську позицію гр. Давидовського.

Вимагаємо рішучих заходів проти діяльности «композиторів» ґатунку Давидовського.

З доручення оркестри робітників Миколаївського заводу ім. Марті.

Художня рада: Краснікоb, Леонтенко, Манілов, Студенко, Єфремів, Немісенко, Васильєв.

„Давидовщина" виховує шовіністів і міщан, боротьба з нею—одно з гасел ВУТОРМ'у

Нині Радянський Союз провадить велетенську роботу по соціялістичній реконструкції свого господарства й культури. Мобілізуються всі засоби для гартування потрібних для боротьби й будівництва залізно-непохитних пролетарських кадрів. Музичне мистецтво, в особі кращих його представників проголосило самомобілізацію, під гаслом: «Композитори, музики, вчені—на соціялістичний фронт!».

І ось у цей час рупор міщанської верстви, просвітянської малоросійщини, оспівувач ідей «перемоги рідної пісні» під жовтоблакитним прапором, співець романтики гетьманського порядкування, провінціяльного дрібно-буржуазного патріотизму та інш. ідей, що їх Жовтнева революція викинула на смітник, «вільний художник-композитор» Давидовський має сміливість скаржитися на те, що його «купка композиторів» супроти волі мільйонів трудящих утискують і не дають змоги працювати для України.

Не купка композиторів поставила добродія Давидовського поза життям, а непереможний хід Жовтневої революції, для якої його творчість не тільки непотрібна, але й шкідлива, особливо в даний відповідальний момент, коли такі «перли творчости» добродія Давидовського, як його «Бандура», «Кобза», «Україна», «Під згуки рідної пісні», «Лубенська відьма» й ін. можуть виховати лише шовініста, можуть покрити плісняво,ю, іржею міщанства. А Жовтню потрібне міцне, крицеве суспільство, потрібна вольова людина нашої історичнішої з історичних доби.

Ми давно проголосили рішучу боротьбу з «давидовщиною», а не самим д. Давидовським, і доведемо її до кінця.

Президія ЦП ВУТОРМ'у.

Місце „давидовщини"—в музеї, як ганебного знаряддя царського ладу проти трудящих.

Розцінювати творчість Давидовського треба на тлі соціяльно - економічного життя. Царський уряд і керівні дворянсько - буржуазні кола кол. російського суспільства намагалися всілякими засобами підкорити собі трудящі верстви української людности, щоб інтенсивніше експлоатувати їх. Вони намагалися усякими засобами довести, що українська трудяща людність є дикунська, що інтереси її не сягають далі вареників, „нелупленої бараболі", горілки, гопака та фізіології кохання. Вони намагалися „українство" втиснути в тісні лабети самозакоханого „просвітянства", „малоросійщини", спрощеного, нікчемного, дикунсько - некультурного життя. І цю свою ганебну справу панівні верстви великою мірою (а може й найбільше) переводили через наших же „землячків", що щиро й запопадливо ставали їм до послуг. Саме в цьому і полягає соціяльна функція творчости й діяльности гр. Давидовського.

Нашій добі соціялістичної перебудови суспільства вона абсолютно чужа й ворожа, бо вона є решткою тяжкої спадщини царського ладу, і її місце в музеї, як певного знаряддя ганебної пам'яти царату проти трудящих.

Управа Київської філії ВУТОРМ'у

Музика Давидовського сприяє розвиткові консерватизму

Одеська композиторська майстерня ВУТОРМ'у вважає кампанію, що її підняв журнал «Музика—Масам» проти музики гр. Давидовського, за цілком правильну, бо колектив майстерні розцінює музику гр. Давидовського по тематиці та фактурі (не вважаючи на те, що автор її людина музично освічена) музикою, що сприяє розвитку консерватизму чухопупного «хахлацького», брехливо висвітлює скарби української народньої музичної культури й ні в якій мірі не відповідає ідеологічному настановленню радянського українського музичного мистецтва.

Композиторська майстерня вважає за зайве зупинятися на самохвальстві гр. Давидовського (див. його лист), а оперування цитатами з Леніна розцінює як спекуляцію.

Майстерня вважає, що вся пролетарська суспільність мусить продовжувати уперту й рішучу боротьбу за знищення музики подібного напрямку й змісту до її повного винищення.

Голова **О. Чишко.**
Секретар **В. Шаравський.**

Явище „давидовщини" є частка музично-культурного процесу, яке треба розкрити і вижити.

На мою думку, гр. Давидовський в своїй реклямній деклярації дає зразок старого типу естрадного композитора, для якого основним льозунгом є таке твердження: критерієм визначення правдивости мистецького твору, навіть більше—правдивости пролетарського твору мистецького, є сприймання його масою—приймає вона твір,—він є зразок справжнього пролетарського мистецького твору, в противному випадкові місця йому немає. Гадаю, що таке твердження то є «хвостизм». Определіння соціяльної цінности твору далеко не обмежується таким критерієм. Застосування тільки його—означає створення вдячної бази для міщанського оточення музичного, якого ми ще далеко не позбавилися. Отже, оперування такими арґументами аніяк не може бути виправданням композицій Давидовського.

Надзвичайно смілива аналогія: Чайковський—Давидовський—наводить на думку, чи немає тут «манії величности»? Але це вже сфера не музики, а медицини.

Явище «давидовщини» на мою думку не зв'язано з одним тільки прізвищем цього композитора; він є частка, хоч і значна, цілого процесу, який і треба розкрити і вижити.

Мик. Грінченко.
(Історик музики, ВУТОРМ).

Музика Давидовського характеризує собою „Малороссию" і все, що зв'язано з цим поняттям й ідеологією.

На мою думку в музиці Давидовського є всі дані не тільки для 22-х, а й для двохсот видань, що характеризують собою «Малороссию» і все, що зв'язано з цим поняттям, з цією ідеологією.

Я вважаю, що **давно пора почати найжорстокішу боротьбу з «малоросійщиною» аж до перегляду всього «малоросійського» репертуару й ви-**

лучення всіх цих халтурних шкідливих ідеологічно творів з продажу й обігу.

М. Скорульський.
(композитор, Волинська філія ВУТОРМ'у).

Переспівування „рідної України" — розраховано на ідеологічно-художні смаки міщанства й дрібної буржуазії.

Тематично Давидовський і нині залишився на старих позиціях, — переспівує «рідну Україну» по старому, сумними мінорами, з дешевими ефектами, на ідеологічно-художні смаки слухача з шовіністичних міщанських та дрібно-буржуазних кол.

Таку творчість вважаю за безперечно шкідливу. Твори Давидовського й подібного їм характеру треба вилучити з репертуару й продажу, прикривши і власну «крамничку» гр. Давидовського.

Я. Парфілов.
(Волинська філія ВУТОРМ'у, музика-теоретик).

Творчість Давидовського є прояв дрібнобуржуазної, просвітянської стихії в український музиці.

Асоціяція Революційних Композиторів України (АРКУ) вбачає в творчості Гр. Давидовського виразний прояв дрібно-буржуазної, просвітянської стихії в сучасній українській музиці. Ворожо-клясову суть цієї стихії не можуть заховати тенденції автора зафарбуватися під співця пролетарського музичного мистецтва.

Поза ідеологічно невитриманим змістом творчости гр. Давидовського, певне заперечення викликає і формально-технічний бік останньої. Малоросійщина, псевдо-народні звороти і риси, неглибока й малохудожня трактовка, зловживання дешевими, розрахованими на міщанські смаки, художніми ефектами—отакі характерні ознаки творчости Гр. Давидовського. Під впливом часу вони аж ніяк не змінилися. І коли до революції подібні творчі властивості, можливо пасували до благонадійно-патріотичного змісту речей цього композитора, то в сучасний момент вони просто вражають своїм анахронізмом, не кажучи вже про інше.

Українська радянська музична суспільність, здається, не раз реагувала на низьку з художнього боку питому вагу творчости Гр. Давидовського та на невідповідність змісту останньої до ідеологічних завдань нашого часу. За цих умов намагання Гр. Давидовського апелювати до почуття «мілійонних мас світового пролетаріяту» (!!) та порівнювати себе з Чайковським—можна пояснити лише, як манію величности зарозумілої людини.

Бюро АРКУ.

Соціяльне коріння ідеології „давидовщини"—в міщанських, дрібно-буржуазних націоналістичних прошаруваннях.

Ініціятивна група по створенню Асоціяції Пролетарських Музик України, ознайомившися з творами гр. Давидовського, констатує:

1. Ідеологічне настановлення цього явища має за соціяльні коріння міщанські, дрібно-буржуазні, націоналістичні прошарування, що час од часу висувають виразників цієї ідеології і в музиці.

2. Вплив такої музики шкідливий через: малоросійщину, церковщину, міщанство, глибоке просвітянство, спрощеність та неписьменність, тобто через те, проти чого зараз бореться пролетаріят на музичному фронті.

3. Текстуальний зміст—шовіністичного ґатунку з настроями, на які спиралася в своїй роботі «СВУ». Як «хвильовізм» так і «давидовщина» незримо сидять на лаві підсудних.

4. Не кажучи вже про сучасний стан музичної культури, «творчість» Давидовського безперечно відогравала неґативну назадницьку ролю своєю антикультурністю та підлабузницьким виспівуваннями царського та петлюрівського режиму.

5. Апеляції спекулянта від музики Давидовського до «многомільйонового пролетаріяту всіх націй» обурює нас і приводить на підставі вищенаведеного до таких висновків:

а) піднести питання про негайну заборону видання та виконання цієї «макулатури»,

б) вилучити з ужитку всю музичну літературу Давидовського (як це зроблено з «легким жанром» у Москві),

в) провести серед робітничо-селянських мас роз'яснювальну кампанію з організацією низки показових судів, концертів, лекцій і т. ін.

Ініціятивна група по створенню АПМУ.

НАШІ ПРОПОЗИЦІЇ

Розцінюючи явище «давидовщини» як прояв і зброю дрібнобуржуазних націоналістичних верств на ділянці української музики й цілого українського музично-культурного процесу, і беручи до уваги особливу шкідливість впливу «давидовщини» на робітниче-селянські маси в добу соціялістичної перебудови економіки, суспільства й культури Радянського Союзу і зв'язаного з цією перебудовою загострення клясової боротьби, ми, підтримані думкою робітничої та музичної радянської суспільности, вважаємо за конче потрібне:

1) Поставити перед Управлінням Мистецтв та Головлітом НКО УСРР питання про докладний перегляд всіх творів Гр. Давидовського та ідеологічно й художньо близьких йому композиторів (див. вище) і заборону розповсюджувати та виконувати ті їхні твори, що будуть визнані за шкідливі;

2) Поставити перед Управлінням Мистецтв НКО та профспілками УСРР питання про перегляд репертуару капель, ансамблів та музично-хорових самодіяльних гуртків з метою вилучити «давидовщину» з репертуару цих музичних організацій.

3) Через Управління Мистецтв НКО УСРР поставити перед Головмистецтвом НКО РСФСР та інших радянських республік питання про заборону різним капелям та гурткам цих республік репрезентувати українську музику «давидовщиною».

4) Поставити перед Обллітом Ростову н/Дону питання про заборону друкувати шкідливі твори Давидовського та реклямний матеріял про них, а також про заборону Давидовському поширювати свої твори особисто та через приватних його контрагентів.

5) Поставити питання перед поліграфробітниками Ростову н/Дону про припинення ними друкування шкідливих творів Давидовського та реклямного матеріялу про них.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИҐЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

(Стаття 4-та)

ОЗНАЙОМЛЕННЯ З ГУРТКОМ

Якість хорових гуртків далеко не однакова. І тому дириґентові треба перш, ніж розпочинати роботу з гуртком, добре ознайомитися, що являє собою цей гурток. Не зібравши заздалегідь відомостей про гурток і не взявши їх на увагу, дириґент може легко опинитися перед несподіваними труднощами.

Перш за все дириґент, що починає працювати, повинен дізнатися про установку минулої роботи гуртка, а також про те, як засновано гурток, скільки є активних членів, які перспективи до поширення гуртка, соціяльний склад членів гуртка, якої якости голосовий матеріял гуртка, як забезпечені голосами кожна з хорових партій, як досі одвідувалися репетиції, який репертуар, якими методами провадив гурток підготовчу роботу і в яких формах вона проходила, яка причина відсутности дириґента, чи причини зміни попереднього, які правила внутрішнього розпорядку гуртка, чи має гурток свій орган керування, як ставиться до роботи гуртка установа, при якій він працює, і населення і т. д. Діставши ці відомості, дириґент мусить дізнатися про думку щодо гуртка місцевих органів (політосвітніх, професійних, партійних, громадських) і в погодженні з ними та з керівниками своєї установи виробити пляна роботи гуртка, її методів і форм та настановлення.

ПРО ПІДГОТОВЧУ РОБОТУ ДИРИҐЕНТА ТА ДИРИҐУВАННЯ

Підчас виконання будь-якого музичного твору, можна по суті відрізняти подвійну ролю дириґента, що тісно сплітаються: *рахування такту* і саме *дириґування*.

Рахування такту є цілком механічна діяльність, що має на меті за допомогою руху палички дириґента подавати частини такту і тим досягти своєчасної і одностайної співзвучности співу всіх учасників. Звідси зрозуміло, оскільки важливо, щоб усі рухи палички були короткі та певні. Крім того рухи слід робити не всією рукою, а тільки кистю, що має кращий вигляд і не так утомлює.

Щоби дириґента добре було видно співакам, він повинен стояти вище над хор.

Рухи дириґента підлягають певним правилам: *опускання руки* визначає сильну частину такту, а *замах*—слабу.

Різний рахунок тактів, що найбільше зустрічаються тактується рухами палички таким чином:

При 2-дольному такті ($^2/_4$, $^2/_2$).

При 3-й 4-дольному такті:

ліва рука		права рука
	на $^3/_4$, $^3/_8$	
	на $^4/_4$, $^4/_2$	

Незначні зміни в темпі, загаяння чи прискорення визначається прискореними чи загаяними рухами палички. «Фермато» витримується з піднесеною паличкою. «Затакт» дехто подає, відраховуючи повний такт, що хоч і точно встановлює темп, але шкодить красі дириґування. Деякі дириґенти починають «затакт» з замаху палички, як частини такта. Оскільки є кілька способів подання «затакту», то про спосіб, що його обирає дириґент, треба повідомити гурток.

Під дириґуванням у вузькому розумінні слова розуміється вживання засобів, за допомогою яких дириґент прагне визначити внутрішній зміст твору. Отже, дириґент повинен заздалегідь вивчити

---

*) Попередні статті зміщено в „М.-М", №№ 3/4, 6 і 10/11 за 1929 р.

зміст твору, що досягається пильним вивчанням партитури. При цьому треба брати до уваги:

1. Розвинення думки тексту і засоби, якими композитор пристосовує музику до тексту.

2. Як розвивається темп і які зустрічаються відхилення від нього.

3. Які є динамічні відтінки, що їх застосовує автор.

4. Модуляції і те, як вони проходять в окремих голосах.

5. Фразування (докладніше пояснення цього буде дано далі у розділі про підготовку до репетиції).

По такому вивченні партитури, в уяві диригента складеться повна картина музичного твору, яку залишається тільки передати через виконання хору. Нема чого говорити, що суто механічного відраховування тактів тут не досить. Паличка диригента повинна жити емоціонально. Довгі повільні удари визначають зв'язане виконання [2]). Сильні місця потребують широких розмашних рухів рук [3]). Короткі, швидкі рухи палички визначають жваве виконання [4]).

Крім відмін у рухах диригента треба звернути увагу на деякі спеціяльні рухи, як наприклад застиглі вгорі руки на гучній ферматі, закруглі рухи при зніманні звуку в кінці твору або фрази і т. д. А також і зміни обличчя, наприклад: бажаючи виконати яке небудь місце, особливо ніжно, диригент держить ліву руку горизонтально приблизно в рівні з грудьми, вимагаючи особливо могутнього й важкого виконання—він допомагає довгим замахом не тільки правою, а й лівою рукою. Критичні місця підкреслюється підніманням указового пальця лівої руки. «Крешендо» і «декрешендо» визначається так: лівою рукою описується відповідної міри дуга зліва направо і назад. Коротке хитання лівої руки в горизонтальному стані визначає, що хор повинен стримати силу звуку. Повільне піднесення голови та руки визначає, що сила звуку падає.

Так само певне значення має і вираз очей диригента. Радісний блискучий позір свідчить про добрий хід виконання. Гострий погляд визначає вимогу найвищої уваги. Між іншим диригент мусить пам'ятати, що він повинен запалювати співаків, а не збентежувати. Отже, грізний позір за неуважність чи помилку лише погіршить виконання.

Крім цих перелічених знаків та виразів кожний диригент має ще свої власні засоби надати виконанню певної виразности. Головна умова при цьому є та, щоби співаки були обізнані про всі ці рухи й знаки диригента.

Головне правило для диригента є: диригуй вдумливо, спокійно та гідно. Жодних перебільшувань, а особливо жодних небажаних засобів привабити до себе увагу публіки, в міру широкий жест, спокійна постать і максимально виразні рухи.

Деякі диригенти рахують такт не за вищевказаними правилами, а відзначають тільки окремі наголошені звуки. Цілком зрозуміло, що при такій методі дириґування ритм хитається і все виконання підводиться під небезпеку. Інші диригують надто високо піднесеною рукою, мало не над головою, інші кидаються від одного голосу до другого, щоб відзначити нову фразу, чи нове підсилення звуку.

Один відомий диригент ставав до публіки не спиною, а боком, щоб публіка могла стежити за його «виразними рисами свого обличчя». Коли ж ритм із-за цього дириґування починав хитатися, він тупотів ногами, картинно вистукуючи кожний такт.

Один молодий диригент, якому довелось керувати хором уперше, захотів показати своє незвичайне дириґування. Він протягом цілої хвилини держав обидві руки високо піднесеними, обертаючись праворуч і ліворуч на хор, на публіку і коли дав перший удар, гримнули звуки такої сили, що були зовсім недоречні в даному творові. Кожне «стакато» одрублювалося мов сокирою. Він майже ставав навколішки, широко відкривав обійми, щоб потім на «декрешендо» ніби притиснути ввесь хор до грудей. А на «сфорцато» робив такі рухи, ніби хотів пронзити хористів паличкою. На обличчях і слухачів, і хористів була стримувана веселість, яка наприкінці вибухнула щирим сміхом.

Отже ми бачимо, що всяке афектоване поводження диригента і кожний непотрібний і перебільшений рух може легко пошкодити там, де свідоме та достойне диригування тільки підвищить успіх.

---

[2]) Як наприклад у першім куплеті „Заповіту". *Ред.*

[3]) Як у тому ж „Заповіті" на словах „і вражою злою кров'ю волю окропіте". *Ред.*

[4]) Як у „Вічному революціонері" М. Лисенка. *Ред.*

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ НАРОДНЬОЇ ПІСНІ В ПРОЛЕТАРСЬКІЙ МУЗИЦІ

Від редакції: В своїй статті „Старовинна народня пісня в світлі матеріялізму" (проти неонародництва в музиці й етнографії), уміщеній у журн. „Прапор Марксизму" № 1 за 1929 р., Я. Полфьоров робить спробу розв'язати проблему використання народньої пісні в сучасному муз. культурному процесі, зокрема в творчості. В № 10-11 „Муз. Мас." було подано висновки т. Полфьорова в цьому питанні і критику цих висновків т. А. Вадімовим. Нині подаємо критику тих висновків т. В. Костенком. З огляду на важливість даного питання для української, особливо сучасної музики закликаємо й інших композиторів, музик-учених та муз. діячів висловитися в цій справі на сторінках нашого журналу.

ПРОТИ ОДНОЇ ПОМИЛКОВОЇ ТЕОРІЇ

(Відповідь проф. Я. Я. Полфьорову)

У своїй праці «Старовинна народня пісня в світлі матеріялізму» (тези статті див. у «Муз.-Мас.» № 10/11-29.) проф. Я. Полфьоров — порушив надзвичайно важливе й актуальне питання про характер і напрям сучасної української музичної творчости та про впливи на неї народньої пісні. Що правда, виразна тенденційність мислення автора й деяка парадоскальність та зплутаність його висновків до певної міри зменшують цінність зазначеної праці. Проте це не позбавляє, зрештою, певної значимости в цілому й чималої ваги окремих місць останньої (марксівське висвітлення зародження й еволюції масової пісні, правильне визначення ролі етнографізму в нашій музиці тощо).

Одна з найголовніших хиб праці Я. Полфьорова, що насамперед впадає в око— це плутанина автора, щодо можливости використання старовинної пісні в сучасній музичній творчості. А. Вадімов цілком правильно відзначив її в своїй статті (див. попередній № 10-11 «Музика-Масам»). Полягає зазначена плутанина в тому, що Я. Полфьоров не дотримав до кінця бодай і парадоксальної, але все ж суб'єктивно обґрунтованої думки про шкідливість для нашого часу користування з старовинної народньої пісні. Правильно зваживши надзвичайний інтерес української радянської суспільности до народньої пісні, як ґрунту нашої музики, Я. Полфьоров зробив, так би мовити, «поступку» суспільности, припустивши у вигляді лише голого мелосу чи музичної форми користування з старовинної пісні, і цим звів на нівець усю логічну концепцію своєї праці. Але докладно не будемо спинятися на цьому й перейдемо до інших моментів праці.

Я. Полфьоров, указуючи на впливи народньої пісні на нашу музику, ввесь час іменує першу «старовинною». Він очевидно добре знає, що народня творчість (у тому числі і музична) є живий творчий процес, що відбувається навіть за наших часів. Що це так, видно хоча б з цитат, наведених у зазначеній праці Я. Полфьорова. У передмові до своїй збірки, Ліньова цілком виразно говорить про подібний процес творення нової пісні на Полтавщині (цитуємо з праці Я. Полфьорова, стор. 70): «Новая песня складывается под влиянием нарождающегося нового мировоззрения, новых условий жизни... казацкие и чумацкие песни за последнее время стали забываться». Сам проф. Полфьоров трохи нижче теж так говорить (стор. 71): «К. Квітка, як і кожен справжній етнограф, зовсім не обмежується старовинною, а збирає *всю* (підкреслення Я. Полфьорова) народню творчість».

Отже, добре розуміючи живий процес народньої творчости (та й важко було б заперечувати це, бо навіть на наших очах,

твориться новітня пісня — згадаймо лише пісні про громадянську війну, інтервенцію, розкуркулювання тощо), Я. Полфьоров, проте, навмисно оперує ввесь час терміном «старовинна». Звичайно, за подібної логічної концепції значно легше довести наявність в українській сучасній музиці «залишків ідеалізму..., що виявлені в тій мистецькій галузі, що... уміє приховувати свою справжню клясову суть» (стор. 73) й таким чином узяти під сумнів правильність розвитку нової української культури. Але чи відповідатиме це дійсності? Чи правильне це твердження Я. Полфьорова, ніби українська музика розвивається лише на базі старовинної пісні? Адже можна нарахувати чимало випадків користування в нашій музиці з сучасних пісень, пісень початку соціяльної революції, імперіялістичної війни, періоду реакції, тощо («Яблучко», антирелігійні частушки тощо). А коли скористувалися з пісні доби зародження капіталістичних стосунків на Україні (друга половина XIX століття — «сахарні» пісні та інш.), то хіба її знов треба підвести під «старовинну»? З якої речі проф. Полфьоров узагальнює пісенну творчість минулих періодів, визначаючи її єдиним епітетом, «старовинна» і наділяючи лише рисами первісного побуту чи доби февдалізму?.

Проф. Полфьоров цілком справедливо зазначає, що «кожна масова народня пісня являє собою емоційний відбиток цілком певної доби. Як тільки зникають емоції—зникає й пісня» (59 стор.). Отож, очевидно, ще передчасно ховати переважну більшість наших «старовинних» пісень. Вони бо й дотепер виконуються масою (зокрема селянством) і таким чином, мають рацію на існування, навіть за Я. Полфьоровим. Але коли є відповідні емоції у певної кляси, що живлять старовинну пісню (історичну, побутову тощо), то ще зарано здавати останню до музею й поставати проти вживання її в оригінальній творчості.

Я. Полфьоров цілком свідомо змішує два напрями в українській сучасній музиці — етнографізм і творчість у дусі народньої пісні. На наших очах останній напрям виростає з першого, як щабель вищого порядку в розвиткові української музики. І художніми засобами, і ідеологічним настановленням творчість у дусі народньої пісні значно відміняється від етнографізму та наближається до завдань нашої доби. Етнографізм — суто народницька течія, що-найбільше відповідає характеристиці, яку дав тов. Полфьоров у своїй статті, і досить далеко стоїть від сучасних художньо-ідеологічних вимог.

Свого часу авторові цих рядків довелося виступати проти тоді ще міцного етнографізму («Культура й Побут», ч. 13, 1926 р.). Але ні я, ані хто-будь з інших прихильників нової течії не визначали жодного разу її, як творчість у дусі саме *старовинної* пісні. Це б суперечило суті нового напряму в нашій музиці. Навмисно змішуючи ці дві течії, беручи зневажливо в лапки творчість у дусі народньої пісні, Я. Полфьоров цим самим намагається закрити шлях до майбутнього української музики й до перейняття її національним характером.

Аналізуючи українську народню пісню, проф. Полфьоров увесь час дивиться на неї з точки зору европейської, буржуазної музичної культури і її мистецьких догм. Тільки цим і можна пояснити чудні твердження Я. Полфьорова про нашу пісню: «Ритміка старовинних пісень з великими труднощами вкладається в певну схему» (63 стор.) «Мелодія пісні побудована на глибоко архаїчних ладах», «Ладова будова мелодії (народньої української пісні) символізує собою статичність, нерухомість» (там же), «Цій формі нашого часу (симфонічній, тощо) абсолютно ворожа форма народньої пісні» (65 стор.) та інш. Досі ми були переконані, що українська пісня теж має і свою «певну схему», і форму, і логічність побудови. Щоправда, наша пісня значно одмінюється від західньо-европейської народньої творчости, але звідси, ще не випливає, що на ній не можна збудувати високу музичну культуру. Українська пісня має певну форму (хоча між іншим, не такого вигляду, як його уявляє собі Я. Полфьоров «дво або триколінний склад» стор. 64), і робити висновки, що остання є ворожа (!) вищим музичним формам (в европейському розумінні — симфонічній, камерній тощо) — занадто вже сміливо, щоб не сказати гостріш. Мистецькі експерименти й творчі досягнення української радянської музики протягом останнього часу можуть яскраво ствердити наш оптимізм щодо можливости ко-

ристування з народньої пісні, щодо її виразної логіки й певної форми (так, так, проф. Полфьоров!), динамічности й рухливости (коли це потрібно).

Щоб притягти за волосся логічні твердження, що ними треба обґрунтовувати свою парадоксальну теорію ворожости народньої пісні вищим музичним формам, — тов. Полфьоров увесь час трактує українську пісню, як старовинно-ліричну. За такого становища йому значно легше наділити її всіма неґативними (з музично-ідеологічного боку) рисами, якот: статичність, нерухомість, своєрідний ритм, несучасний поетичний зміст, наявність імпровізації, тощо. За такого становища тов. Полфьорову можна ефектно протиставляти народню пісню вищій, інструментальній музичній культурі, яка ніби є в тісному спорідненні із сучасною европейською музикою.

Коли б він уважніше придивився до наших танкових або пісень праці, він переконався б, що ця галузь народньої творчости вщерть сповнена отими пак позитивними рисами музичними, що ходять у тов. Полфьорова за ознаки вищої музичної культури: динамічність, виразність побудови, логічність музичного мислення тощо. Останні два художні визначення я навожу, дотримуючись термінології Я. Полфьорова, який, своєю чергою, як зазначалося вище, дивиться на нашу пісню з погляду европейської (буржуазної поки) музичної теорії. Проте, особисто для мене цілком зрозумілі логіка, побудова й форма так повільної ліричної україської пісні, як і рухливої танкової або пісні праці.

На інших недоречностях праці тов. Полфьорова, хоча їх і чимало, я не спинятимусь (що правда, переважна частина їх не має принципового характеру, як-от: зауваження про спеціяльно українську редакцію «Інтернаціоналу» стор. 57). Можна навести лише таке ризиковане твердження його, що «перша оформлена вокальна музика — музика культова» (63 стор.). Хоча таким твердженням Я. Полфьоров знов намагеться зменшити ідеологічно художню вагу народньої пісні (це одна з ланок його логічної концепції про ворожість народньої творчости вищій музичній культурі), але нас цікавить інше. Досі ми були певні, що спів виник з трудових процесів, зокрема, колективних. В. Бюхер, як відомо, виразно доводить це. Так теорія цілком відповідає і матеріялістичному світогляду (див., приміром, «Об искусстве» Плеханова). І коли Я. Полфьоров твердить інше, то це знов яскраво свідчить про навмисну тенденційність його доказів.

Тепер щодо практичних наслідків, які можуть постати в результаті помилкової теорії проф. Полфьорова. Як відомо, пролетаріят України ще не висунув своїх композиторів. Основна маса наших творчих сил — інтеліґенти, в кращому разі— виходці з села. Отже, безпосередніх зв'язків з клясами трудящих (насамперед з робітництвом, потім із селянством незаможним)—у нас майже немає. За таких обставин єдиним шляхом зробити сучасну українську музику дійсно масовою, народньою — є наслідуванням пісенній творчості і художнім історичним традиціям (з певними корективами сучасности). Поза цим, усякий інший шлях буде манівцем.

Коли б наші композитори (здебільшого, попутники, інтеліґенти) одірвалися від ґрунту народньої творчости, це спричинилося б до ідеологічного й художнього збочення їх від засад жовтневого музичного мистецтва. Не треба забувати, що коли до революції народність (національна форма) в українській музиці вважалася за самоціль, то в пожовтневому мистецтві це є лише засіб до наближення її (музики) до широких трудящих мас та до перейняття останньої пролетарською ідеологією.

Европейська буржуазна музична культура своїм високим художнім рівнем та зовнішньою майстерністю і досі значно тяжить над творчістю певної частини наших композиторів та впливає на їхню продукцію. Варто лише придивитися до творів музичних, що їх дали українські композитори протягом останніх років, щоб переконатися в цьому. Принадливі й спокусливі европейські гармонійні звучання, вишукана форма, вибагливі художні засоби — все це мимохіть відбивається на творчості наших композиторів. Останнім з великими труднощами вдається боротися з зазначеними хибними впливами й шукати відповідних шляхів для розвитку нового пролетарського мистецтва. За таких обставин спроба проф. Полфьорова (поруч інших виявів

інтеліґентського нігілізму в національному питанні, що їх ми спостерігаємо останнім часом в українській музиці) вибити народній ґрунт у нашої музики буде одною з ланок до цілковитої дезорієнтації української радянської музики та до збільшення занепадницьких впливів европейського буржуазного мистецтва.

В. Костенко

Від редакції. Статтю т. Костенка вміщується в парядку обговорення, бо з деякими твердженнями автора редакція не погоджується.

БЕЗПРИТУЛЬНА ДІЛЯНКА МУЗИЧНОГО ФРОНТУ

Ознайомлення зі станом клюбної музичної самодіяльної роботи, що його провадили автори цієї статті протягом останніх років, привело до сумних висновків, а саме: самодіяльна музична робота по клюбах поволі, але невпинно іде до занепаду.

Причин, що обумовлюють цей занепад, особливо по лінії хоровій, — багато. Щоб краще виявити ці причини, ми спочатку встановимо, якої мети мусять доходити клюбні муз. заклади в своїй роботі. Найкращу відповідь на це дає гасло: «Клюб є школа комунізму».

На Україні на клюби покладено ще одно великої ваги завдання: притягти широкі пролетарські кола до активної участи в творенні української пролетарської культури. Ці два завдання обумовлюють зміст, методи й форми музичної самодіяльної роботи клюбних муз. закладів.

Своїм змістом музична самодіяльність у клюбах мусить бути співзвучною нашій добі й мусить допомагати пролетаріятові будувати соціялізм, відгукаючись на злободенні кампанії цього будівництва;

методи муз. роботи повинні бути максимально пристосовані для полегшення процесу піднесення музично - культурного рівня так самих членів гуртка, як і загалом клюбної маси;

форми музроботи мусять відбивати основні тенденції, що їх запровадив пролетаріят у процес творення своєї культури.

Так мусить бути побудовано музичну роботу в клюбах, але, на великий жаль, її побудовано на зовсім інших, а здебільшого й на цілком протилежних засадах.

Найнеґативнішою ознакою музичної самодіяльної роботи є перенесення в клюбні гуртки тенденцій старого церковного, побутово - театрального та «салдатсько - оркестрового» професіоналізму. Ці тенденції виявляються в першу чергу в репертуарі. Добір репертуару клюбних муз. закладів обумовлюється не черговими громадсько-політичними кампаніями, що їх провадить клюб, а смаками, у першу чергу керівника, а потім — «чемпіонів» хорового співу, що працюють в гуртковї. Тому по великій більшості клюбів робота хорів й оркестрів зовсім випадає з загального пляну праці клюбу: клюб працює сам по собі, а муз. заклади—самі по собі. Якщо адміністрація якогось клюбу спочатку й «нажимає» на свої муз. заклади, щоб вони взяли участь у тій або іншій кампанії, то керівники знімають ґалас, що їм бракує потрібного для цього репертуару і пропонують виступити з тим репертуаром, що в них є. І от в роковини Червоної армії хоргуртки співають «Кто любіт іскренно іскуство чістоє» — Абта, «Сірень цветьот» — Андреєва, «В лесу»—Іванова, «Клевету» — Россіні, народніх пісень любовних тощо. Характерно, що революційний репертуар надто мало поширений серед клюбних гуртків. Особливо непопулярний у керівників масовий репертуар, що у клюбної авдиторії користується великим і цілком заслуженим успіхом. Разом з тим членам нашої бриґади — авторам цієї статті доводилось не раз чути від керівників, що їм уже нема чого співати, бо все **цікаве** (для кого?) вони вже переспівали.

Що ж то за цікавий репертуар, якому керівники гуртків віддають перевагу над революційною піснею? Це — кантати Лисенка, клясичні твори західніх та російських композиторів, обробки укр. народніх пісень, деякі (поодинокі) твори сучасних українських композиторів, та так званий «легкий жанр», зразки якого ми подавали вище. Оскільки в певній частині цей репертуар не під силу рядовому гуртківчанинові (бо члени хорових гуртків в переважній більшості музично неписьменні), то керівник запрошує на допомогу гуртковї **гастрольорів**, — колишніх або й теперішніх хористів з церкви, що за певну суму чи за «випивон» виручають гурток. У Дніпропетровському один хормайстер мав на постійному утриманні

в себе групу в 20 осіб церковних співаків, що разом зі своїм патроном обслуговував усі клюби, де цей спритний «культурник» заробляв гроші. Подібне маємо подекуди й у Харкові, але не в таких жахливих формах: кілька музкерівників, навантажених кількома хорами в клюбах, мають у своєму розпорядженні постійне ядро «аматорів співу», яке й обслуговує усі хори свого патрона.

Професійні тенденції яскраво виявляються і в прагненні гуртків до назви «капеля», яку деякі з хорів так у Харкові, як і на периферії носять або носили. Здається — справа «не в чині, а в начинці», і якби назва не впливала на ввесь характер роботи гуртка, то проти неї ніхто й не заперечував би. Але цілеспрямованість оцих доморослих капель полягає у побитті рекорду щодо репертуару, в кількісному відношенні, в збиранні якомога більшої кількости хористів. Не заперечуючи проти збирання хорами великої кількости учасників, ми будемо заперечувати проти роботи над непосильним матеріялом, а також проти надмірної нагрузки виступами, що тягнуть за собою понад нормальну кількість репетицій, а потім платню за виступи хорові, а ще далі — оплату хористам спочатку трамвайних витрат, а далі якоїсь «амортизації», притягнення до роботи професіоналів, як основної бази (вожаки) гуртка і т. д. Отже, хоровий гурток поволі перетворюється у професійну одиницю, що починає «халтуряти» й дезорганізувати своїм впливом і інші хорові гуртки клюбів.

На велику увагу заслуговують також і методи праці керівників. Ці методи не тільки не сприяють піднесенню музично-культурного рівня мас та збудженню в них творчої музичної потенції, а частогусто навпаки — надовго відбивають у мас охоту від участи в роботі муз. закладів. Щоб показати, якими методами користуються інструктори клюбних муз. закладів, розкажемо, як провадиться чергова репетиція хоргуртка.

Керівник роздає гуртківчанам трохи поголосників — часто 8—10 штук на хор у 30—40 чол. — і не ознайомивши гуртківчан з текстом та музикою твору (не кажучи вже про композитора, епоху та соціяльну цінність твору), починає з голосу за допомогою скрипки або роялю вивчати партію з сопранами, потім з альтами і т. д. Співаки «тягнуть» за керівником спочатку несміло, а чимдалі то сміліше, і нарешті, починають кричати. Це означає, що партія вивчила свою мелодію. У той час інші голосові партії роблять що їм завгодно. В кімнаті стоїть гамір та безладдя, що унеможливлює роботу керівника, і доки дійде діло до виконання пісні всім хором, бодай начорно, та пісня огидає і керівникові й особливо хористам, дисципліна падає і продовжувати репетицію немає можливості. Такий метод навчання у гуртках мабуть чи не головна причина величезної плинности складу гуртків; буває так, що в кінці року залишається лише 20—30% того складу, що був на початку року.

Трохи краще стоїть справа в духових та струнних оркестрових гуртках: там навчання гри на інструментах провадиться на базі засвоєння елементарних відомостей з теорії музики, як довжина та висота звуку, метр і ритм, тощо.

Не дивно, що пробувши в гуртковім 3—4 роки співак чи оркестрант залишається майже таким же неуком у музичному відношенні, яким він був і до вступу в гурток. Про будь-яку музично-виховну, а особливо загалом культурно - виховну роботу в гуртковім нема чого й говорити; замість ознайомлення з теорією музики (нотна грамота, побудова муз. творів й ін.), роботи над голосом гуртківчан, ознайомлення з минулими етапами та сучасним станом музичної культури немає. Натомість — піяцтво, халтура, професіональщина. Учбова робота ведеться лише в 4—5 гуртках на сотню.

Вельми гальмує нормальний розвиток музичної самодіяльности, неуважне ставлення до неї (як результат недооцінки) адміністрації клюбів, культкомісій заводів, профспілкових організацій, редакцій газет тощо. Більшість правлінь клюбів та культкомісій заводів часто ігнорують істотні потреби хорових гуртків, без задоволення яких неможливий нормальний темп і зміст роботи гуртків. Досить сказати, що хорові гуртки в останню чергу задовольняються приміщенням для роботи, допоміжним приладдям, коштами на літературу тощо. Дуже рідко можна зустрінути активну участь правлінь клюбів, завкомів у підсиленні організаційної роботи гуртка, а зокрема в поповненні його людською силою. Основною ознакою ставлення названих організацій до гуртків є перевантаження їх виступами, що спосте-

рігаються особливо по лінії духових оркестрів. Це мимоволі штовхає гуртки на шлях халтури, не дає гурткам можливости запровадити в свою роботу метод музичного виховання і поволі виховує з гуртківців музик «для гри на весіллях», під кіно та в антрактах на виставах за «монету», що сприяє поповненню біржі «Робмисту» новими «спецами» від халтури. Таке ставлення названих вище організацій до гуртків пояснюється частково тим, що в нас музична самодіяльність — безпритульна дитина, якою майже не керують та мало цікавляться.

Трапляється, правда дуже рідко, і так, що гуртки вдаються **в безпринципне культурництво.** Пляновости або марксівськи-критичного підходу тут також не шукайте. Наведемо приклад: струновий гурток одного харківського клюбу нещодавно упорядкував концерт, присвячений творчості Шопена. У програму концерту ввійшло біля дюжини творів цього композитора для фортеп'яно в перекладі керівника гуртка для великоруської оркестри. Не заперечуючи проти ознайомлення гуртків з творами Шопена **у відповідному освітленні** та гарній оркестровці, що не псувала б твору композитора, ми проти **безоглядности й безпринципности** в цій справі, а особливо проти освітлення творчости Шопена, як «рідного, близького нам революціонера». На виготовлення програми, очевидно, було витрачено силу часу та енергії, але ні керівник, ні гурток в цілому, ні правління клюбу не зможуть сказати, чому саме гурток «прів» над творами Шопена, а не Бетговена, або революційних українських авторів.

До речі, про українську музику в клюбах: якщо хори співають українських творів відсотків 85—90, то струнові та духові оркестри лише відсотків 2—3. Свідомого ставлення до українського національного процесу з боку клюбних музкерівників оркестрантів немає. Марш, також, заплісняві попурі, зрідка якийсь заялозений «сур'йозний» твір — ось репертуар духових та струнних оркестрів. Але як ми будемо ставити вимоги до клюбних оркестрів щодо репертуару, коли наше радіо старанно пропагує таких «милых знакомых», як «Полька-бабушка», галоп — «Железная дорога» і т. п. у виконанні духової оркестри.

Вважаємо за потрібне вказати також і на те, що роботу музичних гуртків по клюбах абсолютно не координовано, та не вживається жодних заходів до того, щоб організувати виконання творів хором та струновим або духовим оркестром спільно, або навіть і всіма трьома гуртками. Поєднання усіх музгуртків в один колектив якнайкраще створюватиме святковий настрій при переведенні таких знаменних дат, як роковини Жовтня, першотравневий день тощо.

Як бачимо, наше твердження про занепад музичної самодіяльности, має серйозні підстави. Наведені нами факти не є винятковими: маса недоліків у роботі гуртків поволі вибивають ґрунт зпід ніг музичної самодіяльности, зменшують авторитет гуртків, як потрібних громадських організацій і спричиняються до поступового завмирання їх. За минулий рік по одному Харкову ліквідовано до 10 хоргуртків та таку ж кількість оркестрів. За даними культвідділу ВУРПС'у, на нашу думку далеко неповними, за минулий рік кількість гуртків на периферії зменшилась більш як на 50%: на 1-Х 1928 р., клюби переферії мали 707 хорових та 1495 оркестрових гуртків, а на 1-Х 1929 р. хорів залишилось 314, а оркестрів—957.

Яких же заходів треба вжити, щоб припинити ліквідацію музичної самодіяльної роботи по клюбах?

1. У першу чергу відповідні організації та установи повинні точно визначити місце й ролю музичної самодіяльности в загальній системі політосвітньої роботи. Це мусить створити рішучий перелом у ставленні до музичної самодіяльности з боку низових професійних та культосвітніх осередків, а також позитивно позначитися на змістові, методах і формах цієї роботи.

2. Одним з найкращих заходів популяризації музичної робітничої самодіяльности є проведення міських та округжних музичних конференцій, до участи в яких крім усього робітничого музичного активу треба притягти культвідділи профспілок, комсомол, партію, Наросвіту та громадські музично-творчі організації — ВУТОРМ, АПМУ, АРКУ, «Музика Мас».

3. Окрпрофрадам великих округжних центрів слід подбати про створення музично-консультативних бюр, де працюватимуть так представники музично-громадських організацій, як і спеціялісти-інструктори клюбної муз. роботи. Практику роботи «муз. бюра», що існувало два

роки тому при культвідділі ХОРПС'у довела, що організоване керівництво музичної самодіяльності дає великий ефект, а саме: репертуар, його виконання та методи роботи гуртків помітно покращали, було зроблено рішучий поворот в сторону української музики, роботу музичної самодіяльности періодично показували та підсумовували (виступи на урочистих зборах робітництва, конкурси, огляди, музичні олімпіяди тощо).

4. Видавництва, що й до нині плентаються в хвості процесу створення пролетарської музики, повинні відійти від старих трафаретів ното-видавничої діяльности (самотьок, орієнтація в продукуванні на музичного спеца та на непманські шари населення), бути замовцями й організаторами революційної, побутової, виробничої музики для мас, зокрема — для самодіяльних гуртків, як основного джерела проведення музичної культури в маси. Музична самодіяльність мусить стати за одну з підойм творення пролетарської культури, таке настановлення повинно впливати і на зміст та характер музичної продукції ното-видавництв.

5. Робітниче товариство «Музика Мас» має приділити максимум уваги справі належної організації клюбного муз. життя, освітленню стану музичної самодіяльности по клюбах, розробленню питань методики та змісту її, оформлювати замовлення мас на музичну літературу тощо.

6. Констатуючи недостатню участь комсомолу в музичній самодіяльній роботі, яка до певної міри пояснюється тим, що роботу комсомольців у муз. закладах не вважають за громадське навантаження, треба поставити питання про активнішу участь комсомолу в музичній роботі клюбів. Відрив від цієї роботи комсомольців дає негативні наслідки, як от поширення серед комсомольців соціяльно - шкідливої пісні, брак музичного смаку та інтересу до симфонічної музики, опери та камерних концертів. Про потребу приєднання комсомольців до музичного життя говорить і той факт, що у нас на велику кількість композиторського молодняка є лише 3 композитори-комсомольці.

7. Треба вжити всіх заходів до підвищення політичної свідомости клюбних музкерівників та до піднесення їх музичної кваліфікації. Про потребу в здійсненні цих заходів говорять нам дані про зміст та характер роботи керівників. Якщо ввесь наявний склад педагогів установ соцвиху вже давно перепідготовився і перекваліфікувався, то клюбні музкерівники ще й досі стоять осторонь від цього процесу й позбавлені допомоги в справі піднесення своєї ідеологічної та мистецької кваліфікації. Тому потрібно:

а) організувати літні міжокружні курси для тих музробітників, що мають зовсім недостатню музичну освіту та

б) організувати заочний музичний ВИШ, що обслуговував би не лише музкерівників клюбних закладів, але й цілий пролетарський музактив УСРР.

Все вищесказане в достатній мірі змальовує загрозливий стан в якому перебуває музична самодіяльність. Якщо Управління мистецтва, культвідділ ВУРПС'у та вся радянська громадськість не зверне належної уваги на найбільш важливу ділянку музичного фронту—на безпритульну музичну самодіяльність, то вона безсумнівно піде дальшим шляхом ліквідації, а також правитиме за один з негативних політичних чинників.

Ударна хормайстерська бриґада ВУТОРМ'у.



Музгурток с. Родаківці (Крем. окр.) виник оце недавно з ініціятиви місцевого комсомольця **Гріненка** за керівництвом музики **Гребінника.** Скоро ж після заснування гурток дав два концерти й нині відограє не абияку ролю на селі особливо в революційні свята, в різних кампаніях тощо. Гурток складається всього з 9-ти членів, але є ще молоді музиканти-студійці, з яких маємо поповнити кадри.

П. Скворцов

МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

НАРИСИ З МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

(початок в № 10-11—29 р.)

СПРОБА СТРУВЕ *)

Дуже часто, щоб контролювати відчуття іспитуваного треба вживати чергування подвійного й поодинокого уколів, для чого потрібні два циркулі; один зі стуленими ніжками, другий з розсунутими. За наслідок треба вважати той ступінь розсунення ніжок, що при ньому іспитуваний частіше й певніше, але не завжди, відчуває обидві ніжки циркуля. За таких випадків, поруч із наслідками, треба вираховувати відсоткову залежність.

Напр., 2,2 мм. 75%, цебто при розсуванні циркуля на 2,5 мм. враження подвійного дотику ніжок було не щоразу, а лише при 75% зроблених уколів.

І група (особи, що мають виключно м'який тон).

Пересічно 1,8:

№ 1: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 1,6 мм. (75%).

№ 2: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 2,2 мм. (70%).

№ 3: відчувають подвійний укол уже при розсуванні циркуля на 1,7 мм.

ІІ група (особи не обдаровані у відношенню до сприймання звуків, чи навіть, що мають негативні дані: негарний звук, тертя смичка і т. і).

Пересічно 3,5:

№ 1—відчувають подвійний укол лише коли циркуль розведено на 4 мм.

№ 2—На 3,7. мм.

№ 3—На 2,8 мм. (75%).

Мій спосіб випробовувати чутливість пальця правої руки.

Надаючи особливого значення чутливості, не тільки пальцевих подушечок правої руки на смичкових інструментах але й усього пальця [4]), я цілою низкою спроб виробив такий зразковий спосіб.

Учень сідає. Експериментатор становить його в позу, що відповідає установленню віольончелі, дає смичок у праву руку, потім спускає останній на дві струни (краще „до" і „соль", що дають ширшу амплітуду хитання й виявляють більший опір волосові смичка (див. мал. 3, стан смичка а).

Запропонувавши учневі заплющити очі й сконцентрувати увагу на відчутті в кінчиках пальців правої руки, я прошу рухати смичком простопадно до двох струн. Коли учень легко триматиме колодку смичка, то він сприйме низку дрібного тремтіння в колодці. Що легше триматиме учень колодку, то гостріше відчуватиме її тремтіння.

Далі педагог пропонує закріпити колодку інтенсивнішим тисненням пальців. Учень зараз же помічає, що тремтіння колодки зникло. Останній момент має величезне значіння в керуванні звуком на смичкових інструментах (див. Індивідуальне відчуття правої руки в книжці А. Борисяка „Очерки школы Павла Казальса", Москва, 1929 р.).

Так само можна перевірити ступінь чуйности пальців і китиці, переходячи на дальші струни.

Ведучи учня од відчування опору контрабасової струни до скрипкових (не міняючи способу руху смичка), ми легше визначимо ступінь чутливости пальців правої руки.

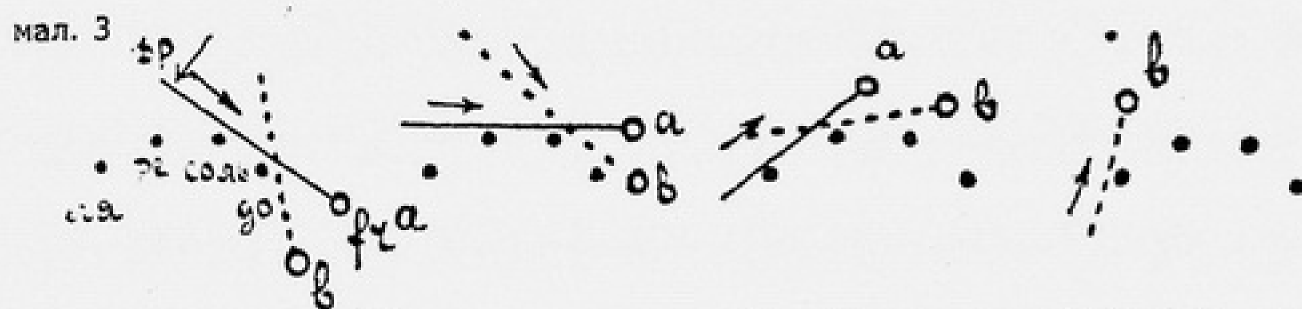
Ступені:

Від контрабасу—мінімум чутливости
„ віольончелі—нормальна чутливість
„ альта —вища за нормальну
„ скрипки —велика.

*) Див. „Вибрация на смычковых инструментах" Б. А. Струве. Ленинград. 1925 г.

[4]) Палець, китиця й уся права рука є провідники відчування опору струн, що їх передають центральній нервовій системі.

мал. 3



О-колодка смичка. Вести смичок треба від колодки (fr) до кінця (зр)

Лінія змальовує смичок. Чотирі крапки — струни віольончелі.
а - смичок у першому становищі (на двох струнах).
в - смичок у другому становищі, як вести по одній струні.

Висновок. Чутливість пальцевої поверхні й м'язів просто-пропорцій на нахилові учня до вміння орудувати звуком та штрихом (загальне для смичкових інструментів випробування).

6) Випробування, що допомагає визначити відчування ваги в правій руці.

а) Іспитуваного просять заплющити очі, потім дають йому смичка різної ваги спочатку мінімальної різниці, далі збільшуючи градацію ваги, з'ясовують крайню суму.

Величина різниці ваги, що її відчуває іспитуваний, обернено-пропорційна чутливості до ваги в правій руці.

б) Учень на рівні ліктевого суглобу спускає обидві руці на відповідні шальки ваги, праву на праву шальку й ліву на ліву. Далі через м'язеве напруження ніби приймає на себе навантаження, припустімо правої руки, не підводячи її зовсім з шальки ваги; ліва перетягне. Далі приводять шальку до рівноваги й пророблюють те саме з лівою рукою.

Що непомітніше буде напруження руки, приймаючи звичайну вагу, себто напруження м'язів, і що повільніше колихатимуться шальки, коли навмисне не триматимуть їх руками, то чутливіш сприйматиме рука натуральну вагу.

Висновок. Чутливість руки до ваги й до керування вагою просто—пропорційна нахилові до агогічних нюансів смичкової руки.

7) Випробування пристосованости учня до імітації плястичних рухів. (Лесман „Скрипичная техника и ее развитие в школе. 1909 р. Ленінград).

Педагог робить поглядно складний рух правою рукою в порядку ритмічної повторюваности, далі просить учня уважно вдивиться у даний рух і відтворити його.

Я пропоную своїм учням такий спосіб:

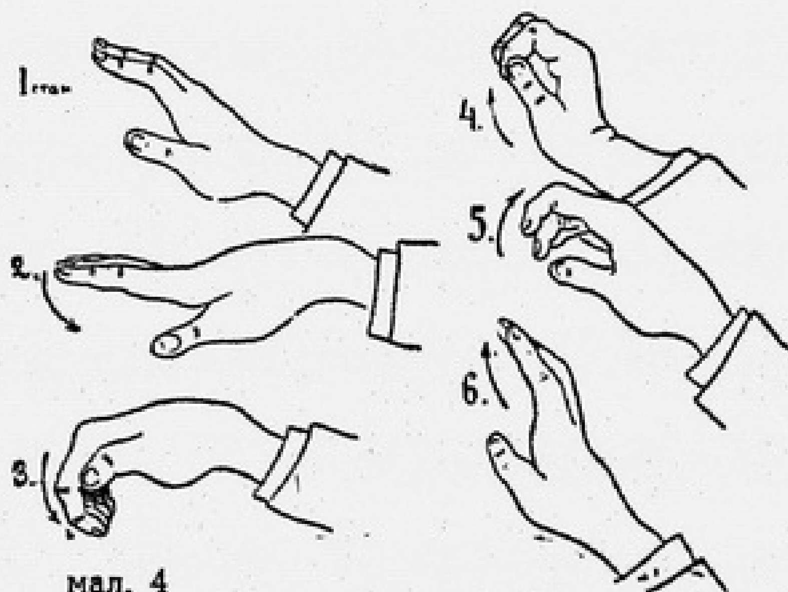
Рух китиці, що наслідує повільному рухові хвилі або прапорові, що має під кволим натиском вітру (див. мал. 4, 1).

Подавані 6 моментів треба скласти в один невпинний, плавально-хвильовидний рух китиці та пальців.

Висновок. Уміння швидко сприймати характер і ритмічність руху визначає нахил до швидкого засвоювання зовнішніх рухальних моментів техніки гри.

8) Останній спосіб ніби синтезує всі моменти загальної пристосованости. Його застосовують до учнів, охочих вивчати гру на віольончелі.

Педагог запитує учня, чи бачив він коли-небудь людину, що грала, при-



мал. 4

пустімо, на вільончелі (якщо учень обирає останню). Учень позитивно відповідає. Тоді педагог подає йому інструмента й пропонує відтворити в пам'яті положення й способи тримати інструмент, а далі пропонує йому уявити собі, що він грає, а якщо дозволяє час, загадує на одній чи двох струнах підшукати відому учневі примітивну мелодію.

а) педагог просить уявити, що учень виконує якусь мелодійну річ, що виявляє драматичну кантилену при чому бажано, щоб учень відтворював звуки, що своїм характером виявляють дану тему. Звичайно, звук буде немузичний, але відтворення його потрібне, бо рухи повинні мати реальне застосування.

Педагог повинен уважно вдивлятися в зовнішню позу, рухи й міміну об'єкта, але особливу увагу уділяти характерові руху рук.

б) Далі учневі пропонують уявити, що він виконує якусь технічно-бравурну, ігристу річ. Педагог дуже чуйно повинен стежити за зміною характеру руху.

Можна наперед з'ясувати учневі різницю технічно-зовнішніх рухів, що визначають перший і другий характер теми, але краще надати учневі самостійно відворити їх.

Якщо учень не може сам відтворити наслідування гри на інструменті, педагог програє уривок, прохаючи учня затямити образ людини, що грає, і потім себе уявно перенести в неї, втіливши її в більш-менш вдалій імітації.

Висновок. Останнє випробування відкриває надзвичайно багатий матеріял не тільки для інтуїції, але й для цілком певних висновків і передбачень.

а) Що точніше та інтенсивніше відтворює учень дану пропозицію, то яскравіше в його свідомості живе уявлення технічного ідеалу (див. 37 стор. Докт. Штайнгаузера „Техника игры на фортепиано"). Роля його в процесах орудування інструментом величезна. Докладніше я говоритиму про це в дальших нарисах (Райф „Ловкость при игре на фортепиано").

б) Аналіза й чутливий розгляд гри учня дає педагогові можливість визначати ступінь його загальної психо-фізіологічної пристосованости.

в) Характер та передавання двох протилежних напрямків зовнішнього виявлення імітації дає можливість визначити ступінь відповідности в організації учня м'язево-моторних виявлень з відчуванням змісту одного з даних виявлень.

г) Останній спосіб дає можливість визначити ступінь споріднення учня з даним інструментом.

Вищенаведені моменти не мають, звичайно, певного вирішального значення. Але якщо вони не зразу точно й чітко розв'язують питання „бути чи не бути", то все ж на підставі даних випробування педагог „a priori" може намітити певну лінію роботи. Подана таблиця може бути за низку контрольних способів, що визначають повільну організацію навичок першої лінії.

Г. Чубинський



Куток журналу „Музика—Масам" на виставці української культури

СУЧАСНА СИМФОНІЧНА ОРКЕСТРА*)

ФАҐОТ (Fagotto)

Цей дерев'яний духовий інструмент, що відограє ролю басового голосу в сім'ї дерев'яних духових інструментів, появився в середині 16-го століття, в добу підсилення торговельного капіталу й його боротьби з феодалізмом, про що ми вже говорили докладніше в попередній статті. Стара контрапунктична музика, що символізувала поглинення переживань окремої особи переживаннями маси інших осіб, в той час поступається місцем музиці, офарбленій в індивідуалістичні тони, характерні для буржуазної кляси. Отже фаґот був потрібний, як інструмент характерний своїми індивідуалістичними властивостями, і як басовий голос серед дерев'яних духових інструментів.

Фаґот є нащадок бомбарди—величезного інструмента з сім'ї дудок, що його вживалося було в 16-му віці. Величезні розміри бомбарди заважали користуватися з неї й виникла потреба мати зручніший, не такий громіздкий інструмент, яким і став удосконалений тип бомбарди —фаґот. Винайшов його в 1525-1539 р.р. манах Аффраніо дель-Альбонеза; він перегнувши величезну бомбарду пополам у вигляді зв'язки (fagotto—зв'язка) й досяг цим значного зменшення розмірів інструменту. Проте, перші фаґоти були такі невдосконалені, що бомбарди ще ціле століття існували поряд з ними.

Зовнішньо фаґот являє собою довгу рурку, з кляпанним механізмом, зігнуту пополам. У верхній частині трубки вкріплено тонку металеву трубочку, формою подібну до латинської букви S, а до її кінця прикріплено подвійного язичка, як у гобоя. Граючи, його захоплюють губами в протилежність бомбарді, де подвійний язичок знаходився в чашевидному мундштукові.

Інструмент цей не транспонуючий, ноти пишеться переважно в басовому ключі, а найвищі—в теноровому, альтовому й скрипковому ключах. Обсяг фаґоту: від «сі-бемоль» контр-октави (у Ваґнера—від «ля» к.-октави) до «до» або «ре» 2-ої октави.

Звукоряд фаґота поділяється на кілька реґістрів, що з них кожен має свої характерні особливості, а саме: низький реґістр має дебелий важкий характер, середній—тьмяний і безбарвний, високий та вищий реґістри—різний, залежно від музичних фраз: то вони набувають гумористичного й саркастичного відтінку, то навіть виразу страждання.

Рухливість фаґота менша від гобоєвої, проте, часто фаґотові дають віртуозні партії, за винятком найнижчого реґістру, особливо незручного для цього.

У симфонічній оркестрі звичайно буває 2 або 3 фаґоти. Найчастіше вони виступають як басові голоси і грають в унісон або в октаву з вільончелями, контрабасами, басовим тромбоном і тубою. Нерідко їм доручають і сольні уривки, що звучать завжди дуже своєрідно. При грі на фаґотах застосовується іноді й сурдини, як у гобоя.

Композитори всіх діб та стилів охоче й часто використовували різноманітні можливості фаґоту. Гайдн (у своїх симфоніях), Прокоф'єв (Гумористичне скерцо для 4-х фаґотів), Стравинський (сольо фаґота в «Ґальопі» з 2-ої Сюіти) чудово використали його високий насмішкуватий реґістр. Ваґнер (в оп. «Золото Рейна», «Зіґфрід» та інш.). Чайковський (в оп. «Винова Краля», в солі фаґота в фіналі 6-ї симфонії й ін.), Римський-Корсаков (в «Шехерезаді», в оп. «Золотий півник») використали лиховісний нижній і тьм'яний середній реґістри фаґота. Сучасні українські композитори також охоче використовують його (Козицький—в сюїті «Козак Голота», Мейтус—у 2-й частині сюїти на українські теми, Рибальченко — «Жартівлива» з сюїти).

КОНТР-ФАҐОТ (Contra-fagotto)

Важкий малорухливий інструмент, що відограє ролю контробаса в ґрупі дерев'яних духових інструментів. Ноти пишеться в басовому ключі, звучить на октаву нижче написаного. Обсяг контр-фаґота: від «до» контр-октави (іноді від «сі-бемоль» субконтроктави) до «соль» малої октави. Застосували його Бетговен (у 9-й симфонії), Ваґнер у «трилогії», Р.-Корсаков у своїх операх. Тепер у великому почоті в сучасних композиторів.

В. Рибальченко

---

*) Початок циклю статтей В. Рибальченка про сучасну симфон. оркестру див. у „М.—М." №№ 5, 6, 9, 10/11.

З музичного життя

5 РОКІВ РОБОТИ ХОРУ Й ОРКЕСТРИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО БУДИНКУ РОБІТНИКІВ ОСВІТИ

В осени 1924 року з ініціятиви Управи Окрфілії Робосу зокрема члена Управи т. Самуся М. та вчителів співу т.т. Ницая І., Зосимовича Г., Михальченка М. й ін. було засновано хор, перший виступ якого відбувся на святкуванні п'ятирічного ювілею спілки освітян. На диригента було запрошено тов. Стратановича М. *)

З самого початку своєї роботи хор узяв правильний курс на студіювання сучасної революційної та народньої пісні і з перших днів існування, виніс свою роботу за межі клюбу, співаючи на різних з'їздах, для Червоної армії, в підшефному селі. Взимку диригентство прийняв т. Ницай, а тоді—Ю. Слоницький.

В грудні 1925 р. його було з'єднано з хором філії спілки селянських письменників «Плуг». На зборах - концерті, присвячених пам'яти Декабристів. На цей час хор мав уже чималий репертуар, робота стала на твердий ґрунт, вже і він дав перший великий концерт (під кер. В. Коновала) з художньої музики, на цьому закінчивши 2-й рік існування. В осени 1926 р. до хору влилася значна частина співаків з капели ім. Леонтовича, що за від'їздом диригента т. Ницая ліквідувалася. Ця реорганізація хору дуже сприяла розвиткові й поліпшенню його роботи. В такому складі хор існує й зараз і налічує 40 співаків.

За п'ять років хор зробив понад 120 виступів, головне для Червоної армії, окрполітосвіти, міськради, обслуговуючи майже всі політичні кампанії та громадські свята, не рахуючи обслуговування Б.Р.О. Співав хор і для студентства, учнів 7-миліток, в буд. відпочинку Чернігівської округи тощо.

Зроблено за цей час 5 подорожів по Чернігівській та частково Ніженській округах. За приблизним обрахунком за 3 останні роки хор прослухало 31.415 осіб.

З програмних концертів хору слід відмітити такі: «Життя українського народу в пісні», «Весна в піснях», кілька концертів оригінальної художньої укр. музики, Шевченківський концерт. За ініціятивою Чернігівської філії ВУТОРМ'у та активною участю хору БРО проходили музичні свята: «День Музики», сторіччя Шуберта, 85-річчя з дня народження М. Лисенка, міська Жовтнева хорова олімпіяда.

Останні роки хор розпочав вивчати зах.-европейську та руську музику і значно підвищив художність виконання. За п'ять років вивчено понад 150 творів композиторів: українських—Богуславського, Бетюка, Барика, Верниківського, Верховинця, Вахнянина А., Дрімцова, Демуцького, Верьовки, Кошиця, Костенка, Козицького, Леонтовича, Лисенка М., Лисенка Ів., Людкевича, Левицького, Михальчука, Ніжанківського, Л. Ревуцького, Радзієвського, Роздольського, Стеценка, Ступницького, Сениці, Степового, Толстякова, Топольницького, Яциневича, Яновського, руських—Гречанінова, Калінікова, Лобачова, зах.-европейських—Абта, Бетговена, Мендельсона, Сен-Санса, Шуберта, Шумана. Хор має велику нотозбірню. Праця в хорі Ф. П. Городецького (рояль) мала також велике значіння в підвищенні художньої якости хору. З солістів хору треба відзначити М. Бельмас-Оконешникову, О. Корсакову та П. Ступака. В організаційних справах дуже допомагав голова управи Самусь М.

Історія хору БРО є, власне, історія хорового життя м. Чернігова за останні 5 років.

Ювілейний концерт хору відбувся 29 грудня 1929 р.

Концерт пройшов з гарним художнім успіхом. Квитки було розіслано по МК спілки Робос, по партійних та профорганізаціях і всіх Чернігівських хорах.

Водночас з організацією хору в 1924 р. виникла думка про утворення при БРО й оркестри. Зібрали невеликий гурток чоловіка 8—10, запросили на диригента О. Каминського й почали працю. Напочатку роботи це був смичковий струнний квінтет і перший виступ його показав, що учасники поставились до роботи сумлінно, а це гарантувало успішність роботи.

Згодом квінтет поповнився дерев'яними та мідними інструментами—склалася невеличка симфонічна оркестра.

Тепер постійний склад оркестри 18—20 осіб. За п'ять років зроблено понад 100 виступів для Окрполітосвіти Міської ради, Черв. армії, студентства й клюбів. Оркестра брала участь у святкуванні 85-річчя з народження М. Лисенка, сторіччя Шуберта; щороку бере діяльну участь у святкуванні «Всеукр. Дня Музики». З програмних концертів слід відзначити концерт, присвячений Моцартові. Олімпіяда до X Жовтня відбулась також за участю оркестри. Репертуар доведено до 120 номерів з творів: зах.-европейських—Гайдна, Бетговена, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Ґріґа, руських—Чайковського, Римського-Корсакова, Глінки, українських—Лисенка, Степового, Верниківського. Оркестранти акуратно відвідують репетиції і з великою любов'ю ставляться до справи.

Ювілейний концерт оркестри відбувся разом з хором 29 грудня.

*) Див. некролог у «М.-М.» № 5—28 р.

Хор Чернігівського Будинку Робітників Освіти

В 2-му ряді: (зліва) 4-й Голова Управи БРО М. Самусь, 5-й—диригент Ю. Слоницький, 6-й акомпаніятор Ф. Городецький.



В ювілейному концерті оркестра з успіхом виконала 4 симфонію Бетховена. Тепер оркестра є єдиним музичним осередком біля якого гуртується вся Чернігівська музична молодь. До концерту було організовано виставку за п'ять років роботи хору й оркестри, афішідіяграми, фото та щоденники.

Побажаємо ж хорові й оркестрі і надалі працювати з такою ж енергією й бути міцними осередками й провідниками пролетарської музичної культури—невід'ємної частини культури соціялістичної.

Ю. С.

НА МІСЦЯХ

Риківський хор та музгуртки при клюбі „Металіст“. З жовтня місяця м. р. на керівника хоргуртком запрошено П. Л. Боцюна. Робота зразу ж пішла зовсім іншим шляхом. Робиться наголоса худ жність, свідомість виконання, ідеологічну витриманість репертуару та підвищення музичної кваліфікації гуртівчан. У жовтні симфонічна оркестра дала концерт за цікаво та гарно розробленим програмом. Перед концертом тов. Боцюн казав вступне слово. Авдиторія була задоволена концертом цілком. Ще вдаліший був виступ хоргуртка. Дали концерт-лекцію на тему „Історичний розвиток укр. музики“. Хоргурток досить вдало ілюстрував усі етапи розвитку укр. музики, починаючи з примітивів і кінчаючи хором „Туман хвилями“ в супроводі симфонічної оркестри.

Не можна не відзначити першої роботи т. Боцюна над гуртком. Дуже зацікавило слухачів в цьому концерті виконання народних танків (хор із супроводом гри на очеретяних дудочках), що їх тов. Боцюн демонстрував на цьому концерті.

І. Г.



Симфонічна оркестра Чернігівського Будинку Робітників Освіти

В 2-му ряді 4-й зліва—диригент оркестри О. Камінський



Хор Чернігівського ІНО під кер. Клішевського

Постановка музичної справи в Чернігівському ІНО. На сьогодні ІНО має два осередки музичних, мішаний хор та оркестру народніх інструментів, організовані за принципом гурткової роботи. До складу хору входить 45 студентів, проте постійний контингент співаків значно менший і становить близько 32—33 особи. Слід зауважити, що 1926-27 та 1927-28 академічні роки дали значний занепад хору проти минулих років, коли диригував І. Ницай. Причина полягала в тому, що на чолі хору стояли недосвідчені в хоровій справі керівники і лише цього року на диригента обрано тов. Клішевського, добре обізнаного в хоровій справі відколи й робота хору одразу поліпшала з боку художньої обробки й добору репертуару. Вивчено цього року 29 нових творів, крім повторення старого репертуару. Негативний момент у роботі хору—брак чоловічих голосів і кількісний і якісний.

Крім того заважає роботі невисокий музично-культурний рівень членів хору і велика перевантаженість його виступами. Робити по 13 виступів протягом 3-х місяців—значить свідомо відмовитися від будь-якої художньої обробки репертуару.

За чимале досягнення хору слід вважати антирелігійні виступи хору-зокрема, участь у музичному оформленні антирелігійної демонстрації.

Оркестру народніх інструментів складається з 45-ти студентів, керує декан ІНО т. Воробйов. Грають переважно народніх укр. пісень, вальси, фантазії, попурі тощо. Музика здебільшого примітивна, але виконання досить порядне. Диригент, треба сказати, не вимагає високої техніки гри від осіб, що вступають до складу гуртка, привчаючи оркестрантів поступово до музичної справи. Отже, ця риса надає оркестрі справді масового характеру. Найголовніші завдання музичних осередків ІНО протягом найближчого часу можна звести до таких: 1) подбати про піднесення рівня музичної культури хору, поставивши серйозно курс сольфеджіо для співаків, незалежно від загальноосвітнього мінімуму, що його внесено до програми інституту; 2) познайомити хористів та оркестрантів із досягненнями музики на Украні, зокрема звернути увагу на поширення серед студентських мас журналу „Музика Масам“.

Юрко Шпекторов

Хоргурток при клюбі ім. Артема на Чистяківщині. Гурток існує з 1 квітня 1929 року під керівництвом тов. Заславця, якого висунули на цю посаду з членів гуртка, ях практика, добре обізнаного в хоровому співі. Робота гуртка стоїть на належній височині. Відчувається лише гостро брак нотної літератури (потрібний репертуар дістаємо з великими труднощами, бо гурток не має ніяких коштів). Гурток увесь час клопочеться перед правлінням клюбу, щоб до нього прикріпили якогось кваліфікованого фахівця для викладання теорії музики членам гуртка, але все це надаремно

Отже, досягти підвищення кваліфікації гуртівчан і досі не пощастило, бо керівник гуртка т. Заславець теоретичних знань не має. Таким чином, подальша робота гуртка упирається в суточки за браком досвідченого керівника.

Бюро гуртка

Співочий гурток при сельбуді с. Ворожби Білопільського району на Сумщині існує з осени минулого року. Отже нібито зовсім молодий, але працює старанно і вже має деякі досягнення. В складі гуртка 22 особи, керує ним учитель місцевої школи Ф. Баланівський, співанки відбуваються 2 рази на тиждень. З початку праці гурток влаштував 10 концертів з творів Леонтовича Козицького, Богуславського, Лисенка, Стеценка та інш, композиторів, обслуговуючи ними революційні свята.



Хоргурток при клюбі ім. Артема в Чистяково

Валківський районний хор — це одна з кращих хорових одиниць Харківської округи. Існуючи вже на протязі 9-ти років, хор брав активну участь у масовій музичній роботі, відгукуючись на кожну громадсько-політичну кампанію, революційні свята й інше. Склад хору доходив до 50 осіб, переважно молоді—комсомольців, селян й учителів.

В репертуарі понад 100 номерів, починаючи від обробок селянських пісень і до складних творів українських композиторів. Валки місто досить музичне. Найкращі співці по харківських хорах—здебільшого валківці. Отже й місцевий хор був кваліфікований, але останнім часом у роботі його щось стався занепад. Місцеві політосвітні органи залишили хор на призволяще. Перебування харківської окружної капелі розворушило було завмерлу роботу, але не надовго. Без всебічної допомоги з боку місцевого райвику, окр. ІНО та сельбуду роботу очевидно не налагодити. **І. М.**



Валківський хор

Павлоградський хоргурток при клюбі „Металіст". Замітка в серпневому (7-8) числі „М.-М. під заголовком „Сумно в Павлограді" правдива в тому розумінні, що місто на сьогодні могло мати далеко кращі досягнення в музичній справі аніж це є на ділі. Дійсно, музичне життя в місті „не буяє", але достатньою втіхою є те, що нині спостерігаємо вперте прагнення поліпшити музичну справу. Візьмімо хоча б місцевий хор при клюбі „Металіст"; він правда закладений лише рік тому, але вже досить добре себе зарекомендував. Хор стоїть на певному твердому ґрунті, працює за вказівками „М.-М., має свіжий та витриманий ідейно й художньо репертуар і користується з популярности не тільки в місті, але й по селах. Робітники завжди вимагають виступів цього хору. За рік жодне свято чи кампанія не проходили без його участи. Хор після першої подорожі на село, одержує запрошення з цілої низки сел. Працюючи без будь-якої матеріяльної, ба навіть і моральної підтримки, хор стоїть на твердому ґрунті, дякуючи енергії ініціяторів його заснування керівника С. Журди та інш.

А. Друж

Панютинський співочий гурток залізничного клюбу існує вже 10 років. До складу його зараз входить 35 чоловіка робітників та службовців ст. Панютино Півд. зал. Крім постійного обслуговування клюбу гурток виїздить в підшефні села і кілька разів виступав у м. Лозовій. Остання подорож гуртка до м. Павлограду в підшефну червоноармійську частину відбулася урочисто. Червоноармійці зустріли хор з оркестрою на вокзалі, а виступ в концерті перетворився на свято єднання залізничників з Червоною армією. Репертуар складається з творів українських та руських композиторів (понад 150). Літературу „легкого жанру" та „давидовщину" зовсім викинуто з репертуару гуртка. Керує гуртком учитель зал. школи Романовський В., енергією якого гурток дійшов нинішнього свого розвитку.

Самром

Утворення роб.-сел. капелі на Сумщині. Сумська округа в минулім оставалася позад інших округ у справі художньої роботи на селі. Масовий рух бідноти й середняків до колективізації загострив питання культурного обслуговування соціялістичного сектора села, і нині Сумщина утворює пересувний робсельтеатр та робсельканелю, що в квітні-травні вирушають на підприємства та колгоспи округи, здійснюючи гасло—„Мистецтво на соціялістичну перебудову села".

С. П.



Панютинський хоргурток залізничників

На сторінках 37—44 вміщуємо „Зміст журналу „Музика Масам" за 1929 р." та сольоспів „Гімн Донбасові". Ці сторінки треба вийняти з журналу, обережно розброшурувавши його (одігнути шпильки, зняти сторінки 33—48, вийняти стор. 37—44, а решту знов вправити на місце).

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ „МУЗИКА МАСАМ“ ЗА 1929 РІК

I. ПРОВІДНІ СТАТТІ

	№№
Червона армія й музична культура	1
Наше мистецтво повинно боротися з релігією	2
Комсомоле України, уважай на культурний фронт!	3/4
Молодь і музика (пропозиції).—*В. Васютинський*	„
Чергові завдання політосвітньої роботи на селі	5
На боротьбу за чистоту пролетарської лінії в музичній роботі	6
До „Дня врожаю“ й засівкампанії.—*А. Приходько*	7/8
Музики—до соцзмагання!	9
Соцзмагання музичних організацій.—*Вол. Васютинський*	9
Організуймо робітниче музичне товариство „Музика мас“	10/11
Готуймося до організації масового музичного свята.—*І. Ницай*	10/11, 12
Мистецтво—на соціялістич перебудову села	12
Завдання музичних організацій у весняній засівній кампанії.—*В. Васютинський*	12

II. ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ

в справах масової музичної роботи

а) Організація мистецького оформлення політичних кампаній

В-ський — Як провести святкування 10-тиріччя ЛКСМУ	3/4
П. К.—Музичне оформлення святкування 10-ої річниці ЛКСМУ	3/4
А. Миколюк—Що повинні робити музі хоргуртки підчас перевиборів рад сельбудів	3/4
Я. Полфьоров—Музичне оформлення „свята врожаю“ та підготовчої до осінньої сівби кампанії	7/8
В. Верховинець—Танок для художнього оформлення „Дня врожаю“	7/8
Ю. Т—Музичне оформлення революційних свят	9
Я. Полфьоров—Засади й методи організації мистецького оформлення весняної засівкампанії	12
П. Козицький—Як оформити музикою заходи весняної засівкампанії	12

б) Робота з хоргуртком.

І. Ницай — Організація хорового гуртка:

Вступ. Початок організації. Перші збори.	1
Організаційне оформлення гуртка. Положення про гурток. Правила внутрішнього розпорядку	3/4

Франц Ешвайлер—(переклад з німецької Л. Курбатової)—В допомогу дириґентові - початківцю:

Музичні дані, потрібні дириґентові	3/4
Знання співу, потрібні дириґентові	6
Яким має бути дириґент	10/11

в) Робота з оркестрами народн. інструм.

Л. Гайдамака — Оркестра з українських народн. інструментів:

1) Вступ. 2) Способи гри на бандурі. 3) Хроматизація. 4) Принципи конструювання бандури стандартного типу	1
5) Побудова кобилки бандури. 6) Побудова кілків	3/4
7) Оркестрові типи бандур. 8) Стрій бандури. 9) Питання нотації	5
10) Ліри. 11) Конструкція ліри. 12) Удосконалений тип ліри. 13) Оркестрові типи ліри. 14) Музичні можливості ліри	10/11
15) Духові інструменти. 16) Свіріль. 17) Сопілка. 18) Трембіта. 19) Ударні	12

Л. Гайдамака—Неаполітанська оркестра:

1) Загальні положення. 2) Інструментов. склад оркестри: мандоліна-пікольо, мандоліна прима, мандоліна-альт, люта, люла або люра	2
Група гітар	7/8
Епізодичні інструменти й група ударних інструментів та муз. література для неаполітанської оркестри	12

Гармоніст—Оркестрова гармоніка система В. Жарновського	2

г) Різні

Ф. Артемів—Як настроїти піяніно або рояль	5
Ф. Артемів—Чистка піяніна	9
В. Харків—Поради записувачам народніх пісень	5
П. Козицький—Поради композиторам-початківцям	7/8, 9
С. Б.—Лист до редакції (про боротьбу з церквою) й поради редакції	6
В. Скороход—Музичне виховання в трудшколі	1

д) Довідкові матеріяли

Зміст журналу „Музика-Масам“ за 1928 р.	1

Покажчики музичної літератури:

1) антирелігійної	1
2) До „Дня врожаю“ та засівкампанії	7/8
3) До соцзмагання	9
4) До роковин революції 1905 р.	10/11
5) До роковин смерти Леніна	10/11
6) Антирелігійної	10/11
7) До засівкампанії	12

III. ТРИБУНА МУЗКОРА

а) Загальні питання масової муз. роботи

Ф. Трубіцин—Що робити?	1
О. Перунів—Увага музроботі в школах соцвиху	2
І. Мацегора—Кілька думок у справі музичного виховання в трудовій школі	3/4
Учитель—Музика-масам „по-міцівському“	3/4
Гуртківець—Ганебне відношення	3/4

	№№
К мсомолець—З приводу статті т. В. Васютинського—„Молодь і музика"	„
О. Ткаченко—Допоможімо селу музикою оформити „Свято врожаю" та засівкампанію	7/8
І. Степурко—На статтю „Молодь і музика" тов. Васютинського	7/8
М. Нов ній—Композитори — до соцбудівничої тематики!	9
А. Вадимів — До проблеми використання народньої пісні в пролетарської музиці	10/11
І. Михайленко — Роботу капель—на нові рейки	12
Л. Усенко—Більше уваги соціял'стичному секторові села	1

б) Справи муз. видавництва

Л. Омельчук—Чекаємо на новий червоноармійський пісенник	1
Ю. Слоницький—Оркестрам потрібен український репертуар	9

Справа постачення муз. інструментів

О. Босенко — Одкритий лист до Харківського Ц. Р. К. й на увагу НКО	1
І. Босенко—Хоч гроші верніть!	2

IV. ДЕРКАЧЕМ ПО МУЗИЧНІЙ ЕСТРАДІ

А. Р.—Вони „бандурять" та „гопакують"	1
С. Рябокінь—„Безумные поцелуи" під „Белой акацией	1
Ю. Т.—Геть фокстрот!	1
І. Галкин — Болючі наслідки хиб капелі „Зоря"	5
В. Верховинець—Про концерт капелі „Зоря" під керуванням М. Міця	6
Ю. Ткаченко — Показали себе спереду, покажемо вас і ззаду	6
М. Джеря — Чим нас годують	10/11

V. НА ЧЕРВОНУ ДОШКУ

Хор курсантів школи 295 стріл. Дніпровського полку під кер. А. Лебединця	1
Селянський хор с. Михайлівки на Дніпропетровщині під керівництвом Ю. Безрученкової	2
Хоргурток Черкаської рафінарні (за колективну передплату муз. журналу)	3/4
Струнна оркестра Палацу Культури Брянської Копальні на Донбасі під кер. Ю. Черняєва	6

VI. МАТЕРІЯЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ

а) Соціологія музичного мистецтва

К.—Музика, що нам ворожа (церковщина)	2
Н. Кручинин—Музичне мистецтво та економіка	3/4
Н. Кручинин—Аграрний трудовий процес, як мотив у народній пісенній творчості	7/8

б) Нариси про композиторів

Проф. В. Пухальський—Микола Віталієвич Лисенко (із споминів)	2
Євген Котів—Гендель та Гайдн	3/4

в) Теорія музики

Л. Лісовський—Нотна грамота для самонавчання:

— Лекція перша	2
— Лекція друга	5
— Лекція третя	6
— Лекція четверта	9
— Лекція п'ята	10/11
— Лекція шоста	12

г) Музична педагогіка

Г. Чубинський—Нариси з музичної педагогіки	10/11

д) Постановка голосу

Л. Некрасова—Необхідні відомості з постановки голосу для керівників хорового співу та деклямації (продовження циклю статтів з 1928 р:

II відділ: звук (початок)	1
Звук (продовження)	3/4
Звук (продовження)	6
Звук (продовження: примарний тон)	9

е) Інструментознавство

В. Рибальченко — Сучасна симфонічна оркестра:

Вступ. Смичкова група: скрипка	5
Альт, віольончеля, контрабас	6
Дерев'яні духові інструм.: група флейт	9
Група гобоїв, група клярнетів	10/11
Ін.—Нові музичні інструменти	10/11

є) Різні матеріяли

В. Драний—Про походження музики „Заповіту"	1

Ю. Ткаченко—Короткий словничок-тлумач музичних термінів:

Від редакції. Від складача. Слова на букву „А" й „В"	3/4
Слова на букву „В" та „С"	5
Слова на букву „С" та „D"	6
Слова на букву „D"	9
Д. Ярошенко—З пожевтневих народніх пісень	6

VII. З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

а) Огляди

Г. Веллер — Концертова робота Української Філармонії („Укрфілу") за першу половину сезону 1928—29 р.	1
І. Макрушин—Х-тирічний ювілей Вінницької капелі ім. Леонтовича	1
Г. Вольгемут—Державний робітничий пересувний оперний театр	6
М. О-ко—1-ша кобзарська капеля на Далекому Сході	6
Г. Верьовка—Музпрофшкола ім. Леонтовича в Києві	2

ГІМН ДОНБАСОВІ

(для високого голосу* з ф.п.)

Слова **Т. Масенка**

Музика **М. Тіца**

Con calore (*alla marcia*)

Сте-

Con calore (*alla marcia*)

f

пів чор-но-мор-ських ба-га - та о-кра-со, Пше-нич-них па-нів бро-ньо-ва-на грудь,

f sempre

marcato

Під-ні-май-ся нр ви-ми вог-ня ми, Дон-ба - се! Тво-го

сер-ця у-да - ри слу - ха-ють ма си, На твій

*) Автор не заперечує проти транспонування твору для середнього голосу на 1 тон нижче.

f — Lento — a piacere con forza

го-лос і-дуть. Під-ні-май-ся вог-ня-ми ко-му-ни, Дон-ба-се!

f — rall. — pesante — colla parte — 8

Meno mosso

mp

Дзве-нять ко-ли-та-ми тво-ї за-лі-зи-ни-ці.

Meno mosso

mp — poco a poco cresc.

cresc. — f

Хлі-бні фа-бри-ки по-си-ла-ють то-бі е-ше-ло-ни важ-кі зо-ло-то-ї пше-ни-ці,

Зу-стрі-ча е-ше-ло-ни ма-шин і кри-ці їх жи-вий кро-во-

біг...

Дзве-нять пов-но-кров - ні

mp subito

cresc.

тво-ї за-піз-ни - ці.

f

f Tempo I

Су-во-ра ко-ли - ско за-піз - но-ї кля-си! Доб-ра тво-го ждуть у-кра-

Tempo I

f sempre

їн-ські пор-ти, Па-ро-пла-ви їх ти на-ван-та - жиш, Дон-ба - се!

cresc. al fine

Із сте-па-ми у-ку-пі в ра-дян-ську А-ля-ску,

cresc. al fine

В Ар-ген-ти-ну ра-дян-ську по-шлеш їх-ти! Су-

ff

во-ра ко-пи-ско за-ліз-но-ї кля-си! Під-ні-май-ся вог-ня-ми но-ви-ми, Дон-

ff

бас! (се)

8

ff

№№

Р. Скалецький—Музичне виховання мас і курси перепідготовки музкерівників на Гульчинщині . . . . „
Ф. Попадич—Зустріч двох капель . . . . „
Гр. Дьяченко—З музичного життя у Празі „
С. Хруленко—Музика на Волині 3/4, 5
В. Довженко—Подоріж „Думки" закордон 3/4
Л.—З укр. камерною музикою—до Москви „
А. Бабій—„День Музики" в Києві 5
Д. Пісочинець—Аж ген—на Далекий Схід (подоріж кобзарів—киян) . . . . . . „
Ю. С.—З муз. життя Чернігова . . . . „
М. Бут.—Дедалі глибше і в роботу, і в маси (Харків. окр. капеля) 6
Р. Н.—Музичне виховання по київських трудшколах . . . . „
В. Верховинець—Муз. олімпіяда в Полтаві „
І. Степурко—День музики в Кролевці . . „
О. Т-ко—Культпохід квартету ім. Лисенка 6
Г. Білецький—Огляд клюбних муз- та хоргуртків м. Черкас 7/8
Ю. Т.—Музичний винахід селянина-незаможника . . . . „
Ю. Т.—Червоноармійці вшанували свого композитора (10-ти річний ювілей діяльности К. Богуславського) . . . . . „
К Корчмарьов—Клюбна робота в РСФРР 9
Т. Поляков—З укр. камерн. музикою по Дніпропетровщині та Криворіжжю . „
№№—Єврейський вокальний квартет . . „
Б. Кулик—Об'єднані концерти Миколаївської й Херсонської капель . . . . . „
Л. Омельчук — Музична робота й нові пісні в N-ій дивізії . . . . „
Мих. Биковець—Музична справа на Білорусі 10/11
Є. Томашівський—Пересувна опера Правобережжя . . . . „
А. Ханчин—Київська робітнича консерваторія . . . . „
Н Чужа та *„Хорист"*—Перебудова хорової роботи у київських залізничників 12

б) Соцзмагання муз. організацій

— Виклик оркестри Кагарлицької цукроварні 10/11
— Виклик миколаївців-металістів 10/11
— Угода про соцзмагання між Кремінчуцькою й Полтавською капелями . . 12
— Відповідь харківських металістів на виклик миколаївців . . . . „

в) Наші музробітники

А. Лебединець—Ганна Чубинська (до 30-тилітн. ювілею муз.-гром. діяльности) . . 1
Ю. Т.—Юрій Янчук 2
Комсомолець—Комсомольці музики: М. Коляда, О. Арнаутів, Т. Шутенко, Бутків, Б. Смекалін 3/4
Комсомольці—музики: Г. Концевич, К. Корніїв, С. Кавун, В. Шпірко, Д. Гальперин, П. Кондрацький 5
Черкаський осередок ВУТОРМ'у—Л.Омельчук 6
Черкаський осередок ВУТОРМ'у—Марія Новикова 7/8
Ю. Т.—Порфир Батюк 10/11

VIII. БІБЛІОГРАФІЯ

А. Бабій—Франц Мікорей: Основи дирігентської науки 1
В. Кісельов—„Письма Бородина". Полное собрание. Вип. 1 . . . . „
І. Мацегора—Збірник „Музичне виховання в трудшколах" (програмові матеріяли та методичні уваги) 5
О. Перунів—1) Корнильєва-Радина и Радин: „Новым детям — новые игры", 2) М. Голобородько: „Подвижные игры". 3) Бурцева: „Ритмические игры", 4) Филитис: „Подвижные игры". 5) О. Дзбанівський: „Пісні та ігри" . . „
П. К-ий—„Біографії укр. композиторів": М. Грінченко—„Яків Степовий" 6
В. Кісельов—„Биографии современ. русск. композиторов": В. Беляев—1) „Г. Катуар", 2) „Н. Мясковский", 3) „С. Фейнберг", 4) „С. Василенко", 5) „А. Александров", В. Яковлев—1) „Н. Метнер", 2) „А. Гедике„; С. Чемоданов—„М. Иполитов-Иванов"; А. Дроздов—„М. Гнесин, С. Богуславский—„Р. Глиэр"; Л. Сабанеев—„А. Крейн; А. Римский-Корсаков—„М. Штенберг" . . . 6
В. Кісельов—„Биографии современ. рус. композиторов": В. Беляев—А. Шейнин" 7/8
П. Козицький—Н. Кручинин: „Франц Шуберт" 10/11

IX. НОТОГРАФІЯ

а) Фортеп'янові твори

Л. Лісовський—Л. Ревуцький: „Чотирі прелюди для ф п" 1
Л. Лісовський—1) М. Вериківський: а) „Танець", б) Войовничий марш". 2) П. Козицький: „7 прелюдів для ф-п"; 3) Горінштейн: „Танець ляльок" 3/4

б) Хорові твори

Н. К-іч—Е. Шейнін: „27 еврейських пісень для школи" 2
Ін.—1) М. Шевчук: „Тече річка", 2) О. Студзинський: „Комсомольська пісня", 3) Россіні-Ліцвінко: „Поговір" 4) Бунт і Шаравський: „Українські пісні з нотами". Збірка 1-ша 7/8
„ —Копосов: „Красногвардейская" 9
„ —1) Е. Шейнин: „5 еврейських пісень" на міш. хор, 2) Б. Смекалін: „Пісня незаможниці" на міш. хор з ф-п 12

в) Оркестрові твори

Мак—Бібліотека оркестри народніх інструментів" ДВУ: 1) „А вже весна", 2) „Ой, чи цвіт", 3) „Тюркська", 4) „Татарська" в оркестровці Г. „Михайличенка 9

г) Сольоспіви

Ю. Т.—Ф. Шуберт: 26 романсів („Вокальна бібліотека „Книгоспілки") 2
Л. Лісовський—1) В. Борисов: „На вулиці". 2) Ю. Мейтус: „Колискова". 3) В. Ко-

сенко: „На майдані". 4) Ф. Богданів: а) „Юний лад", б) „Удари молота й серця", 5) К. Стеценко: „Стояла я і слухала весну". 6) Л. Ревуцький: а) „Проса покошено", б) „Сіно, моє сіно", в) „Про Шумила", 7) Ф. Надененко: а) „Чоловік жону б'є", б) „Де гора Міозіно", в) Світ-день умре". 8) О. Чишко: „Краса" 3/4

П. Козицький—„Репертуар советской эстрады" ГИЗ'а РСФСР: 1) Красев—„Сивая кобыла"; 2) Давиденко— а) „Мать", б) „Письмо"; 3) Коваль—„Алкоголик"; 4) Раухвергер „Моряки" . . 10/11

Юл. Побратимко—В. Косенко: 6 романсів "Вони стояли мовчки", „Колискова", „Коли б то ти могла", „Співа зима", „Я ждав тебе", „На майдані" 10/11

X. НОТНІ ДОДАТКИ

а) Твори для хору

П. Батюк—„Під вибухи часті" (міш. хор з ф.-п) 1

М. Радзієвський—„Робітничий гімн" (міш. хов з ф.-п) 2

О. Чишко—„Пісня комсомольців" (хор на 3 чол. з ф.-п.) 3/4

П. Батюк—„Веснянка" (на міш. хор) . . . „

Л. Лісовський —„Комсомолець молоденький" (на міш. хор з ф-п) . . . . „

С. Дрімцов—„Гей, нуте, хлопці" (на 3-х-голос. хор) . . . . „

Ів. Лисенко—„Косарі" (міш. хор) 5

Л. Лісовський—„Урожайний марш", (про реконструкцію сільського господарства (на чол. хор з ф-п) 7/8

В. Верховинець—„Косарська" (масова пісня про колектив, на 3 гол.) . . . . . „

С. Дрімцов—„За врожай" (масова пісня про підготовку до засіву, на 3 гол) . . „

К. Богуславський—„Урожайний марш на 2 голос.) . . . . „

П. Козицький—„Червонарми" (червоноармійська пісня на 2 гол. з заспівом) . . 9

— „Ми не кинемо зброї (червоноармійська на 2 гол. й заспівувача) . . . „

О. Дашевський—„Пале сонце", про колектив·зацію (на міш. або 2-х гол. хор) . 10/11

Л. Ярошевська—„Гей, дорогу, вільний люд", піонерська (на одноголосн. хор з ф-п) . 10/11

М. Вериківський—„Бойова колгоспівська", масова пісня (на міш. хор із заспівом) 12

П. Козицький—„У похід", масова пісня про колективізацію (на 4 гол. хор із заспівом) . . . . „

С. Богатирьов—„Ми—трактористи", масова пісня (на 2 гол. хор) . . . . „

М. Тіц—„Передкомунська", масова пісня (на 2 гол. хор) . . . . „

В. Рибальченко—„В машинове товариство", масова пісня-частівка (на 2-х гол. хор) . . . . „

В. Костенко—„Агромінімум у гаслах-прислів'ях". Сюїта з 8 гасел для міш. хору з ф-п . . . . „

б) Твори для дух. оркестри

М. Вериківський—П. Леонтьєв: „Веснянка", музика з балету 6

Г. Драненко—„Жниварський марш" (на теми народніх трудових пісень) . . . 7/8

Г. Верьовка—Б. Кожевников — „Італійська революційна" (на дух. орк. або з хором) 9

в) Твори для бал.-домр. орк.

М. Лисенко—Л. Гайдамака—„Без тебе, Олесю", обробка укр. нар. пісні . . . 5

К. Богулавський—Л. Гайдамака- „12 косарів" на орк. або з хором 7/8

Г. Манілов—„Музичний малюнок" 12

г) Сольоспіви

К. Богуславський—„Ходе брат мій до заводу" (для середн. гол. з ф-п) 1

К. Данькевич—„Ленінці ідуть" (для середн. гол, з ф-п) 2

О. Арнаутів—„Комсомольська" для середн. гол. з ф-п) 3/4

Ю. Мейтус—„Від дрібного до великого" байка про колективізацію (для середн. гол. з ф-п) 6

К. Богуславський—„Удовина туга" (для сер. гол. з ф-п) 7/8

Я. Степовий—„Коваль" (для баса або баритона з ф-п) 9

Л. Лісовський—„Баба", байка до чистки радапарату (для низк. голосу з ф-п) . . 10/11

М. Тіц—„Пісня про дзвони", антирелігійна (для вис. або сер. гол. з ф-п) . . . . . „

д) Твори для смичк. квартету

М. Зельцер—Танок із „Кримської сюїти" (2 скрипки, альт, віолончеля) 1

е) Твори для інструм. ансамблю

Г. Драненко—„Увертюра на теми укр. нар. пісень" 10/11

є) Твори для ф.-п.

В. Верховинець—Танок „Роман„ 7/8

XI. УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

Коротенькі відомості про твори й авторів їх

Про М. Зельцера, К. Богуславського . . . 1

К.—Аналіза побудови муз. творів-додатків „до М.—М." № 1 . . . . 3/4

Про О. Чишка, П. Батюка, С. Дрімцова, Л. Лісовського, О. Арнаутова, К. Данькевича 3/4

Про Ів. Лисенка, про оркестровку Л. Гайдамаки пісні „Без тебе Олесю" 5

Про М. Верківського, П. Леонтьєва, Ю. Мейтуса 6

Про Г. Драненка, В. Верховинця 7/8

Про П. Козицького, Б. Кожевнікова . . . 9

Про М. Тіца, О. Дашевського 10/11

Про С. Богатирьова, В. Костенка 12

БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ

МАСОВА МУЗИЧНА ЛІТЕРАТУРА

Музичні видання Всеросійського т-ва «Музыка—Массам» (ГИЗ РСФСР, Москва, 1929-30 гг.):

а) **для голосу з ф.-п.**

Бетговен—«Сурок» (с русск. и укр. текстом), «Верный Джонни», «Краса родимого села», «Милее всех был Джемми» ;**Шуберт**—«Куда?», «Баркарола», «В путь»; **Шопен**—«Желание»; **Григ**—«Весна»; **Глинка**—«Жаворонок»; **Даргомыжский**—«Мельник», «Лихорадушка»; **Бородин**—«Песня темного леса»; **Римский-Корсаков**—Третья песня Леля из оп. «Снегурочка»; **Мусоргский**—Песня Хиври из оп. «Сорочинская ярмарка»; **Коваль**—«За окном стучится ветер», «Извочичек», «Ой, ты синий вечер»; **Корчмарев**—«Про дьяка»; **Револ. песни**—«На баррикады» (польская), «Мы первые из первых» (немецкая).

б) **Для фортепіяна**—

Боккерини—«Менует»; **Бетховен**—«Менует», «Похоронный марш»; **Шуберт**—2 вальса, «Музыкальный момент»; **Шуман**—«Первая утрата» «Маленький романс», «Веселй крестьянин», «Неистовый всадник»; **Шопен**—7-я и 20-я прелюдии, «Мазурка», «2 мазурки»; **Брамс**—Венгерский танец № 7; **Григ**—«Холлинг», «2 вальса», «Листок из альбома», «Поэтич. картина», «3 народные песни», «Смерть Азы»; **Мендельсон**—«Венецианская баркарола»; **Чайковский** «Вальс»; **Калинников** — «Грустная песенка»; **Револ. песни**—«Интернационал» (с текстом).

в) **Для гармоники**

Шуберт—«Музыкальный момент», «Мельник», «Менует».

г) **Для балалайки**—

Госсек—«Гавот».

д) **Для хсра с запевом**

Давиденко—«Конница Буденюго» с русск. и укр. текстом).

Випуск популярних музичних видань всеросійського масового товариства «Музыка массам» (43 №№) треба всіляко вітати. За невеличку бо плату (6—10 коп.) і в досить приступному викладі масовий споживач може придбати зразки світової музичної літератури—для фортепіяна, гармоніки, балалайки, сольового й хорового співу тощо. Цим товариство «Музыка массам» прагне втілити Жовтневі гасла музичні в життя й конкретними заходами наблизити музичне мистецтво до широких робітничо-селянських мас.

Отже в ідеї, задум зазначеного товариства безперечно цікавий і цінний. Проте, на жаль, практичне здійснення цього задуму не може покищо повнотою задовольнити, ні з точки зеру художньо ідеологічного добору музичного матеріялу, ані з боку технічного вигляду видань.

Насамперед впадає в око відсутність витриманого пляну щодо вибору музичних творів. Чим керувалися складачі й видавці цих масових видань, який принцип клали вони в основу ідеологічно-художнього добору—не досить зрозуміло. Видавнича продукція товариства «Музыка Массам» нагадує якусь вінігрету щодо художніх напрямків, шкіл, діб. Поруч Бетговена й Мусоргського фігурують і ідеологічно сумнівні: Госсек та Боккеріні; після революційних творів ідуть сантиментально-солоденькі гавоти й мануети; речі бадьорого, здорового характеру змінюють твори «невтрального», а іноді й песимістичного змісту (жалібний прелюд Шопена тощо).

Прикре враження справляє технічний бік видань. Бракує єдности засобів інтерпретації, немає відповідних пояснень щодо творчости авторів, змісту й форми творів, подекуди вражають неприпустимо грубі помилки друкарські. Щодо останніх, то, як приклад, можна навести хоча б «фактичну справку» складачів про вік (трьохрічний!) Бородіна (позначено: 1884—1887 р.р., № 39). За зразок технічно-брудного вигляду можуть бути №№ 28 і 29, з перекрученими поясненнями італійських визначень темпу та нотними огріхами.

Проте, друкарськими помилками не завжди можна пояснити неохайність зовнішнього вигляду видань та сумнівні твердження складачів. Так, важко сказати, чим керувалися останні, визначаючи Шуберта австрійським композитором у той час, як Бетговен іменується у них німецьким.

Незрозуміло, чому лише 2 твори дано з українським перекладом («Сурок» Бетговена й «Конница Буденного» Давиденка). Переклад цей, між іншим, зроблено досить невдало і з перекрученням змісту оригіналу. В російському тексті «Сурка» маємо: «Девиц веселых я встречал, и мой сурок со мною, смешил я их, ведь я так мал, и мой сурок со мною». В українському ж потрапляємо на нісенітницю: «Були й дівчатка чарівні, а все з моїм звірятком, що вслід дивилися мені, а все з моїм звірятком». Ще гірше з перекладом «Конницы».

За хибу видань треба вважати і надмірне превалювання фортепіянових творів. Для балалайки, гармонії й хору видано лише по одному-два твору. Адже треба орієнтуватися на широкі маси трудящих.

Дуже мало уваги приділяється в виданнях творчості революційного змісту,—із загальної кількости виданих 43 №№ тільки 8 революційних, в числі яких польська й німецька револю-

ційні пісні та «Інтернаціонал». Досить добре враження справляє антирелігійна «Про дьяка» Корчмарьова (в ній, між іншим, використано українську народню пісню). З простим, ба навіть подекуди примітивним супроводом, твір «Про дьяка» зрозумілим викладом та здоровими емоціями належить до суто-масової радянської літератури. Що правда, художня вартість його середня.

Червоноармійський хор «Конница Буденного» московського композитора Давиденка (ВАПМ) —досить слабий і мало оригінальний твір. Автор очевидно не цілком розуміється на властивостях масової пісні, припускаючи, приміром, один за одним ходи на терцію вгору, на септиму вниз і зараз же на кварту вгору. Таких важких для виконання масовим (зокрема, червоноармійським) хором місць можна нарахувати кілька в творові Давиденка. Другу половину хору (найбільш удалу) автор просто запозичує з відомої пісні «Ой, в Таганроге». Український переклад «Конницы Буденного» зроблено дубовато, і він не ідентичний оригіналові, що, звичайно, не зовсім бажано.

Композитор Коваль (ВАПМ) репрезентується трьома сольоспівами «Извозчичек», «За окном стучится ветер» та «Ой, ты синий вечер». На мелодиці композитора досить виразно відбивається вплив російської народньої пісні. Написано твори грамотно. Гармонійну структуру витримано переважно в простих, зрозумілих звучаннях, хоча трапляються часто-густо нелогічно (для загального характеру твору) гострі акорди. Але голівне заперечення викликає зміст творів Коваля. Від останнього, як пролетарського композитора, слід було б чекати речей з актуальнішим для реконструктивної доби змістом, бадьорішого характеру.

Примiром, у пісні «Извозчик» розповідається про те, як «Ехал извозчик... взгрустнул... слеза горючая покатилась на щеку... на кафтан... на портки... в сапог... просочилась и упала (?) на песок. На песке она лежала, пока дворник не подмел. Дворник в красной (може в цьому полягає «революційність» твору? В.К.) был рубахе... калошах... а невеста то в деревне и зовут его Ерем». Ось і весь «зміст» цього «актуального» твору.

«За окном стучится ветер» та «Ой, ти, синій вечер» Коваля, майже однакового змісту із зазначеною вище піснею. До цього треба лише додати заглиблення автора в занадто ліричні тони і досить елегійний характер музики.

Отже, доводиться констатувати, що в виданнях товариства «Музика Масам» революційні твори займають незначне місце. Поза цим, ці твори, як правило, не визначаються соціяльнонасиченим змістом та актуальною для реконструктивної доби тематикою. З боку художніх засобів вони теж не завжди на височині вимог та не завжди задовольняють завданням щонайбільшого наближення музичної творчости до трудящих мас.

Такий напрямок в роботі саме масового музичного товариства, яким є Т-во «Музика масам», є хибним, бо ним зводиться роботу т-ва до вузького «культуртрегерства» серед невеликих верств населення, а головне, аполітичного й одірваного від життя. Навіть коли б звузити завдання т-ва до популяризації здобутків музичної культури в галузі творчости, так і то треба не тільки видати твори, а й подати їх масам у певному соціологічному освітленні.

Побажаємо ж товариству «Музыка Массам» скорше виправити всі зазначені хиби й продовжувати свою корисну діяльність щодо просунення в маси кращих (але дійсно кращих— у розумінні ідеологічної цінности та мистецької якости) зразків музичної літератури.

В. К.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Музгуртковi Мисайлівського сельбуду (на Білоцерківщині). В справі організації, роботи й репертуару гуртка з мандолін, балайок, гітар та гармоніки вам допоможе порадник В. Дасманова—«Деревенский оркестр». (Вид. «Теа-кино-печать», р928 р., ціна 90 коп.).

Щодо самонавчателя на бандурі, то 1-й випуск «Школи гри на бандурі» Хоткевича вийшов (вид. ДВУ, ціна 75 коп.).

т. Терещенкові І. П. (Вовчик, на Лубенщині). Конструкція вашої кобзи являє собою звичайну конструкцію для гри за київським способом з досить коротким грифом. Але на ній можна грати й за харківським способом. Те, що гриф має 59 см., а не 65 см. хиба не велика, бо можна вжити товщих струн. Однак, баси у вас поставлено трохи часто і дуже їх багато; дев'ять басів цілком досить. Строї кобзи ви мабуть маєте: їх подано у статті Л. Гайдамаки в 5-му числі «М.-М.».

Те, що кілочки зроблено не потайними, це нічого,—незручно—але можно звикнути.

Хроматизувати кобзу поріжками можна так: під тими струнами, що їх треба хроматизувати (щоб виходила повна хроматична гама) ставлять поріжки в формі невеличкої піраміди з таким розрахунком, щоб 1) було легко придавлювати до нього струну й 2) щоб струна не дзизчала, торкаючись об нього. Верхній край цього поріжка мусить відстояти на 1/18 частину довжини струни від верхнього поріжка або кілка (якщо поріжка немає).

Щодо того, яка з двох бандур краща на звук: клеєна, чи довбана, відповісти важко. Напр., т. Гайдамака має і клеєну, і довбану, й обидві звучать добре. Взагалі тепер клеєних не роблять, бо це складніше й дорожче.

Що ж до постановки кобзи при грі, то гриф не упирають на плече, а так би мовити, направляють на ліве плече, а корпус придавлюють до лівої сторони грудей. Ліва рука в звичайному положенні (3) пересувається по всій обичайці, граючи чотирма пальцями (2, 3, 4, 5), а в положенні II (перекинена через обичайну) вона грає всіма пальцями по всьому діяпазоні інструмента. Докладніше про це дивіться в школі Г. Хоткевича, що її 1-й випуск уже вийшов з друку (ціна 75 коп.).

ЛИСТ ДО РЕДАКЦІЇ

Шановний товаришу редакторе!
Просимо вмістити в „М.-М" нижчевикладене:

Ознайомившись зі статтею В. Борисова «Музыкальное творчество Украины», надрукованою в № 6 московського журналу «Пролетарский музыкант», ми з обуренням висловлюємо свій протест проти того тенденційного, вузько-групового, не марксистського освітлення перебігу українського радянського музичного процесу, яке являє собою зазначена стаття.

В. Борисов починає свою статтю з «викриття» української радянської преси [1]):

«Цю статтю треба розглядати, як першу спробу клясової[2]) характеристики музичної творчости УСРР», бо «музична критика всяко замазує це питання на сторінках преси», що пояснюється «косністю наших газет відносно т. зв. «відділу мистецтва», відданого в майже монопольне «володіння» ряду критиків [3]), що проводять безперечно шкідливу лінію в справі клясової оцінки музичних явищ».

Як же В. Борисов розуміє «клясову» критику творчости в тих широких межах, що їх визначає заголовок його статті?

Не давши й натяку на будь-яку аналізу, не застосовуючи діялектичної методи оцінки перебігу музично-культурного процесу на Україні, В. Борисов починає свою критику з розподілу композиторів України на групи за... часом початку творчости того чи іншого композитора та за територіяльною ознакою й при тому спираючись на «нотному матеріялі ДВУ за останні роки» і свідомо замовчуючи: 1) що ДВУ в ці роки друкувало головне камерну літературу (романси, ф.-п. твори й ін.), написану не в останні, а в 1917-24 рр. (до згуртування передових укр. муз. сил під гаслом «Жовтень у музику») і 2) що навіть і в ці роки народжувалася й пізніше розвинулася масова революційна література, створена нижчезазначеними авторами. На такому «ґрунті» В. Борисов будує обвинувачення українських композиторів у повній відсутности в їхніх творах революційної тематики, в «петербурзькому» академізмі (Костенка), занепадництві та дилентантизмі (Козицького, Вериківського, Яновського) та «безумовній реакційності» (всіх композиторів ВУТОРМ'у).

Близькими (?) до цих композиторів, що з них Козицький, Верикївський, Костенко в дійсності стояли на чолі активно-революційних музичних сил, В. Борисов вважає Барабашова й Павковича—тобто композиторів, що якраз свідомо стояли й стоять осторонь укр. муз. культурного процесу і належать до тої групи молодняка, з якої вийшов сам В. Борисов.

Далі йдуть нічим не обґрунтовані обвинувачення Ю. Мейтуса у буржуазному «натуралістичному відображенні механічних процесів» в його симфон. сюїті «На Дніпрельстані» хоча така узагальнена характеристика не відповідає характерові всієї сюїти, яка до того ж є соціяльноцінним твором—першою і вдало виконаною спробою переключення сучасної симфонічної музики на тематику соцбудівництва.

«В Києві й Одесі—каже В. Борисов—диференціяція менш почувається» і тут же відзначає цілком протилежне: 1) «скеровану в бік розвитку суто-національних музичних особливостей» роботу Л. Ревуцького, 2) «Явно занепадницькі тенденції Лятошинського (теж тільки на підставі творів до 1925 р.), 3) «руський академізм» Золотарьоза—«автора першої української друкованої опери» (а опери Лисенка ?) і 4) «рух в сторону революційної тематики у Данькевича й Фоменка» (Одеська філія ВУТОРМ'у).

Не треба забувати, що симфонічні твори Ревуцького, Лятошинського й Золотарьова премійовані на конкурсі НКО до X роковин Жовтня, а Данькевич та Фоменко написали свої революційні твори раніше, ніж В. Борисов свій «революційний» романс «На вулиці» [5]) .

Не маючи змоги замовчати «наявність певних досягнень в галузі хорової масової пісні», В. Борисов проте замовчує, що цю масову пісню створили головне члени ВУТОРМ'у.

В противагу всім композиторам України В. Борисов ставить купку музик-харків'ян, до якої належить сам (ініціятивна група по створенню Асоц. Пролет. Музик. України):

«Третя група своїми творчими устремліннями може вважатися за найближчу до завдань, які ставить собі пролетаріят на музичному фронті».

Але її творчість ідеологічно-художні хитання дійсно «замазує», бо тій творчости, за винятком кількох останіх творів, на аналізі «революційности» яких на жаль не можемо тут спинитися, властиві саме ті гріхи, які В. Борисов односить на рахунок інших (западництво, формалізм, занепадництво й т. ін.)

Закінчує статтю В. Борисов так: «Таким чином, зачатки пролетарської музичної творчости України перебувають в мало виявленому й розкиданому стані».

Вкупі з попередньою характеристикою української пожовтневої музичної творчости й преси, цей висновок лишає змогу уявити, що музичнокультурний процес і діяльність преси на Україні йдуть самопливом, без контролі й участи державних та партійних органів, під впливом представників «ворожої ідеології, що встигла пустити глибоко коріння». І врятує, мовляв, справу АПМУ: «Тому треба визнати за своєчасне появу в Харкові ініціятивної групи по організації Асоц. Пролетарських музик України. Завдання цієї групи складні й відповідальні...»

Отже ми констатуємо, що:

---

[1]) Цитати подаємо в точному перекладі на укр. мову.

[2]) Якої саме кляси В. Борисов не зазначає.

[3]) Серед цих критиків перебуває й сам В Борисов.

[4]) До речи,—сюїту «На Дніпрельстані» нині ухвалив до друку «ГИЗ РСФСР», до московський ВАПМ має чималий вплив.

[5]) Рецензію на нього подавалося в «М.-М.» № 3-4—29 р.

а) Уникаючи діялектичної аналізи перебігу цілого музично-культурного процесу, зокрема діяльности муз. громадських організацій та творчости в аспекті буйного розгортання національного формами й пролетарського змістом державного й культурного будівництва на Україні, В. Борисов цим самим дезорієнтує пролетаріят всього Союзу щодо наслідків національної політики КП(б)У на музичному секторові будівництва української пролетарської культури.

б) Замовчуючи в своїй статті існування на Україні численної жовтневої соціяльно-цінної з погляду завдань будівництва української пролетарської культури музичної творчости, особливо масової музичної літератури, що широко прищепилася в робітничих, селянських та червоноармійських масах і якою обслуговується всі революційні свята, політичні кампанії, кампанії соцбудівництва тощо і авторами якої, крім перелічених у статті, Богуславського (ВУТОРМ, АРКУ) Толстякова (ВУТОРМ) і Стеблянка (ВУТОРМ), є композитори члени ВУТОРМ'у — Верховинець, Попадич, Батюк, Верьовка, Вериківський, Радзієвський, Тіц, Лятошинський, Богатирьов, Козицький, Смекалин, Золотарьов, Чишко, Шаравський, Данькевич, Надененко, Рибальченко, Шейнін, Я. Файнтух, Шварц (останні три працюють в галузі єврейської музики), а також члени АРКУ—Костенко, Мейтус та інші,—В. Борисов намагається свідомо скомпрометувати перед лицем пролетарської суспільности всього Радянського Союзу дійсне соціяльно цінне клясове настановлення творчости передового загону композиторів радянської України. Базуючи оцінку сучасного стану музично-культурного процесу на творчості 1917—24 років (романси Козицького, Вериківського, Лятошинського, симфонія Костенка й інші) — з одного боку і замовчуючи попередні ідеологічні хитання окремих членів ініціятивної групи АПМУ—(Борисов, Дашевський) у питаннях національно - політичної орієнтировки та художньо-ідеологічних, як-от небажання ув'язатись з українським музично-культурним процесом, приналежність до останнього часу до групи «Аванґард», (яка в № 3-му свого журналу виявила справжнє клясово-вороже пролетаріятові обличчя), використання текстів Рукавишнікова й Савінкова (Борисов), їхні «явно-занепадницькі, западницькі тенденції в камерній (квартетній та фортепіянній музиці) і небажання творити в галузі революційної масової музики,— автор статті неправильно, необ'єктивно і зовсім не марксівськи висвітлює процес ідеологічного розвитку й зросту українських композиторів.

в) Методою «передержок» і підтасовок фактів, замовчуючи соціяльно - цінну творчість членів ВУТОРМУ, приписуючи їм занепадницькі твори не членів цієї організації (наприклад: «Айстри» та «Неясний образ» Новосадського, нині члена АПМУ) замовчуючи соціяльно - цінну роботу ВУТОРМ'у в минулому і нині (боротьба з націоналістичними реакційними елементами, з просвітянством, «малоросейщиною», циганщиною, організація музичних сил, музичної творчости, науки й преси, переключення на творення для масової авдиторії, ударні композиторські бриґади і т. д.), штучно відокремлюючи від ВУТОРМ'у групу одеських молодих композиторів,—В. Борисов тим намагається компрометувати ВУТОРМ, як організацію передового загону музик-активістів, що в процеесі свого розвитку перші почали переводити і переводять в життя гасло «Жовтень у музику» і послідовно йдуть до створення пролетарського музичного фронту на Україні.

З вищенаведених причин, а особливо тому, що статтю В. Борисова уміщено на сторінках єдиного масового журналу РСФРР, (поширеного й по всім Союзі), де інформація про дійсний стан усього музично-культурного процесу на Україні надто недостатня, ми кваліфікуємо виступ В. Борисова як шкідливий, вузько-груповий випад.

Разом із тим ми вважаємо, що уміщення даної статті без всяких приміток і корективів з боку редакції та правління ВАПМ'у, поряд з повним замовченням ставлення останнього до національно-культурного будівництва в Рад. Союзі у своїй платформі, як і байдужим ставленням його до практичного розв'язання проблем будівництва пролетарської музичної культури нацменшостей РСФРР, правління ВАПМ'у і виділена ним редакція його журналу «Пролетарський музикант», об'єктивно сприяють запровадженню великодержавницьких тенденцій в музжиття Союзу і України зокрема.

Президія Ц. П. ВУТОРМ'у.

Шановні товариші.

Прошу гонорар, що належить мені за пісню, вміщену в № 12-му журналу «Музика-Масам», передати в розпорядження оргбюра Всеукраїнського Товариства «Музика мас».

1-IV—30 р.

С. Богатирьов.

З належного мені гонорару по журналу «Музика-Масам» № 1—2 прошу передати в розпорядження оргбюра Всеукр. Товариства «Музика мас» 10 карб. на боротьбу з «давидовщиною». Викликаю на внесення тої самої суми і на ту ж мету т. М. Вериківського.

Ю. Ткаченко.

УДАРНА КОМПОЗИТОРСЬКА БРИГАДА ОДЕСЬКОЇ ФІЛІЇ ВУТОРМ'у

Композиторська майстерня Одеської філії ВУТОРМ'у в своєму повному складі приймає виклик Харківської композиторської майстерні ВУТОРМ'у у всіх його декляративних пунктах щодо утворення й оголошення себе за ударну композиторську бриґаду.

З свого боку Одеська композиторська майстерня пропонує виділити в окремі пункти ударних композиторських завдань відповідну інтенсивну роботу: 1) у здійсненні гасла суцільної колективізації і 2) у шуканні мистецького оформлення нового побуту.

Члени композиторської майстерні: *О. Чишко. П. Толстяков. Ю. Фоменко. В. Фемеліді. Л. Цубе. В. Шаравський. С. Орлов. Я. Файнтух. К. Данькевич. Овадіс. Штайгер.*

УДАРНА БРИҐАДА КИЇВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВУТОРМ'івців

Соціялістичне будівництво, колективізація сільського господарства, знищення куркуля, як кляси та нові форми життя не мають ще й доницї достатнього відтуку в музиці. Тому Композиторська Майстерня Київської філії ВУТОРМ'у приймає виклик Харківської ударної композиторської бригади, оголошує себе за ударну й зобов'язується докласти всіх зусиль, щоб обслужити пролетаріят та бідніше селянство відповідною художньою музичною продукцією, що відбивала б пафос та героїзм сучасного будівництва.

Зокрема Київська майстерня зобов'язується вжити найрішучіших заходів до створення масової комсомольської, червоноармійської пісні й викликає пролетарських поетів до розгортання праці по створенню відповідних текстів.

Б. Лятошинський, М. Радзієвський Л. Ревуцький, В. Косенко, В. Смекалін, Шуть, Михальчук, Гозенпуд, Денбський, Руденко, Ройзентур, Недзведський.

УДАРНА БРИҐАДА ХОРМАЙСТРІВ ВУТОРМ'у

Нечуваний розмах і темп будівництва соціялістичного господарства й культури вимагають від усього радянського суспільства СРСР великого напрудження сил та енергії, скерованих на успішне виконання п'ятирічки.

Тому ми, — група хормайстрів, членів Харківської філії ВУТОРМ'у, оголошуємо себе ударною бриґадою й ставимо перед собою такі завдання в нашій мистецько-громадській роботі надалі:

1. Всіма силами допомагати виправленню ідеологічної лінії та настановлення в роботі самодіяльних та селянських хорів.

2. Взяти активну участь у переведенні кампанії за колективізацію сільського господарства.

3. Вжити всіх заходів до якнаскоршої організації осередків масового музичного товариства «Музика мас» по великих підприємствах м. Харкова та його округи, а також брати активну участь у повсякденній роботі цього товариства.

4. Підсилити роботу по лінії розроблення питань методики масової музичної роботи.

5. Розпочати систематичну роботу по виявленню та оцінці явищ музично-хорового життя (музична література, концерти тощо).

6. Організувати протягом найближчого часу чотири хорових гуртки по підприємствах м. Харкова та його округи.

Хормайстерські групи інших філій ВУТОРМ'у, а зокрема Київської та Одеської, закликаємо піти за нашим прикладом.

І. Ницай. Ів. Михайленко. Л. Каданер. О. Брижаха. Д. Строєвський.

У ВІДПОВІДЬ НА ПАПСЬКУ АНТИРАДЯНСЬКУ КАМПАНІЮ

Колектив Кременчуцької Окр. Капелі приєднує свій голос до голосу протесту пролетаріяту Кременчуччини проти антирадянського походу папи римського.

Колектив Капелі цим запевняє, що він в ще тіснішому єднанні з робітниками, бідняками й колгоспниками піде на допомогу соцбудівництву радянської країни на ділянці музичної культури пролетаріяту за проводом комуністичної партії.

Свою активну допомогу колектив починає участю в концерті, збір з якого піде на будування літака «Відповідь папі Пію XI-му».

Голова зборів *І. Коротя.*
Секретар *Швачка.*

16886

Редколегія: т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ—**В. Басютинський**, заст. редактора—**П. Козицький**, представник к/в ВУРПС—**Н. Рабічев**, відповідальний секретар—**Ю. Ткаченко.**

Ціна окремого номера—50 коп.

Укрголовліт № 18-жб. Держтрест „Харполіграф“. Друга друкарня ім. В. Блакитного. Зам. № 3088—3000